

**HISTÓRIA DA LITERATURA:
FUNDAMENTOS CONCEITUAIS**

edições makunaima

Editor

José Luís Jobim

Edição e Revisão de texto

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Germana Sales

Rauer Ribeiro Rodrigues

Roberto Acízelo de Souza

Socorro de Fátima Pacífico Barbosa

Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições

119 História da literatura: fundamentos conceituais / organizadores Carlinda Fragale Pate Nuñez, Germana Sales, Rauer Ribeiro Rodrigues, Roberto Acízelo de Souza, Socorro de Fátima Pacífico Barbosa. - Rio de Janeiro: Ed. Makunaima, 2012. p.292

ISBN 978-85-65130-08-0

1. História da literatura. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura comparada. 4. Teoria da literatura. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate. II. Sales, Germana. III. Ribeiro, Rauer Rodrigues. IV. Souza, Roberto Acízelo de. V. Barbosa, Socorro de Fátima Pacífico.

CDD 809.93355

HISTÓRIA DA LITERATURA: FUNDAMENTOS CONCEITUAIS

Organizadores:
Carlinda Fragale Pate Nuñez
Germana Sales
Rauer Ribeiro Rodrigues
Roberto Acízelo de Souza
Socorro de Fátima Pacífico Barbosa

2012



Nossos agradecimentos a José Luís Jobim, Leticia Mallard, Maria Eunice Moreira, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, pela inestimável colaboração para viabilizar o presente volume.

Sumário

Apresentação	7
Grupo de trabalho “História da Literatura”: impressões e lembranças	12
Leticia Mallard	
A crítica literária de Machado de Assis como pon- to de inflexão na história da literatura brasileira	21
Andréa Sirihal Werkema	
O futuro do clássico	29
Carlinda Fragale Pate Nuñez	
A história da literatura brasileira através das antologias	51
Carlos Alexandre Baumgarten	
Historiografia literária em cenários multi- opcionais	68
Heidrun Krieger Olinto	7
A possibilidade da história literária: anotações primeiras	81
João Cezar de Castro Rocha	
O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira	93
João Roberto Faria	
Um modo de olhar por meio do binóculo da imagologia	128
Katia Aily Franco de Camargo	
A rede conceitual do pós-moderno: entre o singular e o plural	145
Maria Cristina Cardoso Ribas	
A fronteira da história e o rapto da ficção	169
Maria Juliana Gambogi Teixeira	

	A importância de Afrânio Coutinho para a historiografia literária	184
	Odalice de Castro Silva	
	De sabiás e rouxinóis: o diálogo Brasil-Portugal na nascente historiografia da literatura brasileira	204
	Regina Zilberman	
	Plano para um <i>reader</i>: do mito das musas à razão das letras	234
	Roberto Acízelo de Souza	
	Revisitando a história da literatura colonial com Sérgio Buarque de Hollanda	243
	Socorro de Fátima P. Barbosa	
	Ferdinand Wolf: a Europa e a bela literatura do Brasil	262
	Tânia Regina Oliveira Ramos	
8	História como sistema e revelação: a <i>História da literatura antiga e moderna</i>, de Friedrich Schlegel	275
	Wilma Patrícia Maas	

Apresentação*

1

Como projeto disciplinar no campo dos estudos literários a história da literatura se consolida no século XIX, num processo em que se compõem fatores epistemológicos, estéticos, sociais, culturais, políticos. Sua feição clássica e mais característica encontra-se em grandes narrativas sobre as tradições linguístico-literárias de nações específicas, que configuram panoramas sistemáticos e pretensamente totalizadores, determinados a demonstrar uma etiologia e uma teleologia: de como as letras de cada nacionalidade, a partir de esboços toscos e primitivos, se encaminha, no curso dos séculos, para a realização do seu destino, momento de consumação e maturidade, em que enfim a literatura se torna expressão plena e legítima do espírito nacional.

9

No século XX, contudo, o projeto da história da literatura, mudadas as condições que o viram despontar, torna-se objeto de severas restrições teóricas e políticas, que à primeira vista pareciam decretar sua exaustão definitiva. No entanto, se as histórias literárias monumentais dos diversos países de fato obsoleceram (embora permaneçam, como repertórios de informações cujo conhecimento e constante consulta parece que não se podem dispensar), o fato é que outras faces da disciplina acabaram ganhando maior relevo. É o caso das reflexões sobre seus fundamentos teóricos, bem como dos estudos pontuais sobre autores, obras, problemas, exercícios enfim que tendem a substituir o muralismo das realizações clássicas da disciplina por ensaios dedicados à verticalização de particularidades.

Este volume inscreve-se nesta última tendência, centrando a atenção nos fundamentos conceituais da historiografia literária. Publica-se simultaneamente com outro que lhe é correlativo

— História da literatura: práticas analíticas —, dedicado, pois, conforme seu título explicita, a análises de tópicos específicos, reunidos em rubricas temáticas: “Caminhos dos livros”, “Gêneros da prosa”, “Poesia”, “Romance brasileiro hoje”, “Vertentes da narrativa”, “Viagens e viajantes”.

2

10 Por identificação de interesses no campo das pesquisas acadêmicas, todos os autores aqui reunidos integram o Grupo de Trabalho “História da Literatura”, instituído no âmbito da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). O GT, a partir de uma agenda de tópicos preferenciais — história da história literária, teorias da história literária, história da literatura no Brasil —, vem-se dedicando a linhas de ação programaticamente definidas: recuperação da história da literatura do Brasil (histórias gerais e histórias regionais da literatura brasileira), estudos comparativistas (histórias das literaturas nacional e regionais do Brasil, em referência mútua e em referência a tradições literárias europeias e hispano-americanas), análises de obras específicas de história literária, edições críticas de textos seminais da área.*

Fundado em 1992, por ocasião do VII Encontro Nacional da ANPOLL, realizado em Porto Alegre, na Casa de Cultura Mário Quintana, o presente volume assinala (por conseguinte) os 20 anos de existência do GT. O Grupo, que teve por fundadores docentes pesquisadores de importantes centros universitários do País — Carlos Alexandre Baumgarten, João Alexandre Barbosa, Letícia Mallard, Lúcia Helena, Maria Eunice Moreira, Marisa Lajolo, Regina Zilberman e Roberto Ventura —, é integrado hoje por 44 professores, estando nele representadas todas as regiões brasileiras e a grande maioria de nossas principais universidades. Nessas duas décadas, sucederam-se as coordenações — Re-

gina Zilberman / Maria Eunice Moreira (1992-94 e 1994-96), Marisa Lajolo / João Roberto Faria (1996-98 e 1998-2000), José Luís Jobim / João Cezar de Castro Rocha (2000-02 e 2002-04), Maria Eunice Moreira / Maria da Glória Bordini (2004-06), Maria Eunice Moreira / Carlos Alexandre Baumgarten (2006-08), Roberto Acízelo Q. de Souza / Carlinda Fragale Pate Nuñez (2008-10 e 2010-12) e Germana Maria Araújo Sales / Socorro de Fátima P. Barbosa (2012-14) —, e o GT prossegue dinâmico e produtivo, do que constituem sinais as concorridas reuniões de trabalho sistematicamente programadas no âmbito dos Encontros e Congressos da ANPOLL, bem como a expressiva contribuição de seus integrantes para os estudos da área, no espaço de suas respectivas instituições, mediante sua docência, projetos de pesquisa, publicações.

Tendo em vista o referido enraizamento deste volume no percurso do GT História da Literatura, nele se publica, além dos ensaios, texto especialmente escrito por Leticia Mallard para integrá-lo, belo e substancioso testemunho de uma das suas fundadoras a propósito das origens e trajetória do Grupo.

11

3

A edição dos textos optou por conservar o sistema de referências adotado por cada autor no seu respectivo ensaio.

NOTA

* Ver: GT História da Literatura. Revista da ANPOLL. Campinas: ANPOLL, 1: 81-86, 1994.

GT “História da Literatura”: impressões e lembranças

Letícia Mallard *

12 Diz o adágio que recordar é viver, mas também disse Machado de Assis que o tempo é um eterno roedor de coisas. Acízelo me pediu um texto conforme o título, oferecendo-me outras alternativas, claro, pois Acízelo – além de dirigente, pesquisador de ponta do GT “História da Literatura” da ANPOLL – é bem casado com a Democracia. Sabendo o colega que participei da fundação do GT, inferiu que eu poderia desentranhar dos baús da memória impressões e lembranças deste. Prazo da empreitada? Para ontem. Mesmo assim, aceitei-a, convicta de que não vai ser este o escrito dos meus sonhos. Não vou negar que tenho saudades nem que minha memória ainda esteja apta a reconstruir lembranças, com muita realidade e pouco invencionismo.

Contudo, a recordação do vivido (ou daquilo que se acredita ter vivido) bate de frente com o tempo roendo eternamente as coisas. Ou, por outra: tenta-se lembrar de acontecimentos completos, coerentes, cronologicamente organizados, em todas as minúcias e contornos, quando sua documentação histórica sobrevive espalhada por esse mundo-de-meu-deus. Urge que pelo menos um filho-de-deus procure tais documentos como agulha em palheiro e organize-os em arquivos abertos a consulta. Enquanto isso não se faz, descobre-se que o rato do tempo está acabando por transformar o acontecido num enorme queijo suíço.

Será assim que me proponho a compor este pequeno texto. Se, por um lado, estou convencida de que vou escrever pedaços de verdade fácil de comprovação, por outro lado tenho a certeza absoluta de que omissões talvez imperdoáveis saltarão aos olhos esburacados desse queijo. Conto com o perdão dos leitores, especialmente dos historiadores literários do nosso GT.

20 de maio de 1992. Porto Alegre. Casa de Cultura Mário Quintana, novinha, inaugurada dois anos antes. VII Encontro Nacional da ANPOLL. Assembleia Geral. Um dos itens pautados: Proposta de fundação do GT “História da Literatura – Natureza, Gênese e Trajetória”. A proposta, oriunda de professoras do Centro de Pesquisas Literárias da PUC do Rio Grande do Sul, foi aprovada. Estes, os professores-fundadores, assinantes de algum papel: Carlos Alexandre Baumgarten (FURG); João Alexandre Barbosa (USP); Leticia Malard (UFMG); Lúcia Helena (UFRJ); Maria Eunice Moreira (PUCRS); Marisa Lajolo (UNICAMP); Regina Zilberman (PUCRS) e Roberto Ventura (USP). Foram eleitas coordenadoras do GT Regina e Maria Eunice, e ele ficou sediado na mesma PUC, onde ambas trabalhavam.

13

Na época da fundação, estabeleceram-se cinco tópicos prioritários para estudos e pesquisas, que se mantêm até os dias atuais, com as adaptações e ampliações necessárias, claro, pois se passaram 20 anos e a fila anda. São eles: História da história da literatura; Teorias da história da literatura; Temas da história da literatura; Tipologia e metodologias; História da literatura no Brasil. Em subtópicos, vinham detalhamentos. Àquela altura e nos primeiros anos que se seguiram, a contribuição da PUCRS foi fundamental não só para a criação, bem como para a consolidação do GT: em 1995, a linha de pesquisa naquela universidade – “História da Literatura” – já contava com três grandes projetos. Um deles – Fontes da Literatura Brasileira – incluía três subprojetos.

A tradição, na Área, daquela PUC, vinha de anos e recrudescia a partir da criação do GT. Em Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, v. 1, n. 3, p. 8, jul. 1995, estão registrados cerca de 14 livros de autoria ou co-autoria da coordenadora do GT Regina Zilberman, e cerca de quatro em que é organizadora ou co-organizadora. Todos eles se ligam direta ou indiretamente à História da Literatura. A contribuição de Maria Eunice também se evidencia ali.

14 Interessante observar que, segundo os Anais do VII Encontro, dos fundadores somente Marisa e eu apresentamos trabalhos na área do GT recém-fundado. Paralela e articuladamente ao VII Encontro realizava-se o IV Seminário de Literatura, Educação e Pós-Modernidade. Os trabalhos: Marisa — “A Leitura na Vida Pós-Moderna: Desleitura ou Re-leitura?” (Anais, p. 416-425); eu — “Literatura e Vida Social na Pós-Modernidade. Poesia e vida social na década de 80 – Brasil” (Id., p. 393-401). Lúcia pertencia ao GT “A mulher na literatura”, mas veio também para o nosso. Maria da Glória Bordini apresentou um trabalho na Área — “Filosofia e Pós-Modernidade” (p. 402-415), porém somente mais tarde integrou o GT.

No Boletim Informativo da ANPOLL, 17, número especial sobre o VII Encontro, lê-se que Marisa, integrante do GT “Literatura Infantil e Leitura”, bem como Regina, sua coordenadora, nesse GT compareceram, respectivamente, com os trabalhos “Leitura, Educação Popular e Vida Pós-Moderna” e “Literatura e Vida Social na Pós-Modernidade.”

Chamo atenção para o fato de que, desse VII Encontro, participaram, nas áreas, 512 pesquisadores em 25 grupos de trabalho. Dos Anais, v. 1 (Letras) constam 10 grupos, com 78 trabalhos. É provável que, pelos mais diversos motivos, pesquisadores não tenham remetido, para publicação nos anais do evento, o texto exposto. Assim, equívocos nessas informações podem

advir desta fonte. Pelo título dos trabalhos referidos no parágrafo anterior, vê-se que o embrião oficial imediato do GT se desenvolvia a partir do citado IV Seminário, e não do sétimo encontro anpolliano propriamente. O Seminário nuclearizava-se em um tema da história da literatura, candente no início da década de 1990, ou seja, a Pós-Modernidade.

Nestes 20 anos muita água rolou debaixo da ponte, como não poderia deixar de ser. Lúcia, Marisa e Regina trocaram de universidade. Deixei o GT em 2005, aposentada e não vinculada a outra instituição. João Alexandre e Roberto faleceram na primeira década deste século. Mas, três dos oito fundadores — Carlos, Maria Eunice e Regina, o trio gauchesco, como os chamávamos — continuam atuantes, conforme se pode verificar na relação de pesquisas (2008 a 2015) disponível na página do GT hospedada no site da UERJ. E não se registrou recusa de serviços “burocráticos”: nestes 20 anos, metade do grupo fundador co-ordenou o GT e houve quem exerceu a coordenação por mais de um mandato.

E ainda: se, em 1992, éramos tão somente oito pesquisadores, o GT conta em 2012 com um número cinco vezes maior. Infelizmente aquela página da internet não registra todos os que passaram pelo Grupo nestas duas décadas, nem porque entraram e saíram, uma vez que a mobilidade das pessoas em quaisquer associações acadêmicas é grande. O fundamental a destacar é o interesse e o empenho de seus membros atuais — vários deles certamente crianças quando da fundação do GT — na realização e publicação de pesquisas relativas à História da Literatura.

Merece destaque, também, a atual representatividade, no GT, das diversas e diversificadas instituições do sistema escolar de ensino superior brasileiro. É claro que algumas dessas instituições têm-se sobressaído no GT, nos últimos cinco anos, como a UERJ, por exemplo, através da publicação, por sua editora,

dos trabalhos de autoria ou organização do professor titular de literatura brasileira da instituição. Refiro-me a Roberto Acízelo de Souza (Introdução à historiografia da literatura brasileira [Autoria] e Historiografia da literatura brasileira: textos inaugurais [Organização], ambos de 2007). Além de Acízelo, outros docentes da UERJ se dedicam a pesquisas historiográficas. No entanto, não mais existe, a meu ver, a concentração de pesquisas e pesquisadores em determinados núcleos acadêmicos no que tange a esse assunto. Minha impressão é a de que, nos últimos anos, o GT plantou suas árvores pelo país afora e tem colhido bons frutos.

16 Pode-se afirmar que o primeiro fruto, lá atrás, foi um livro publicado dois anos depois da criação do GT: História da literatura: ensaios (Campinas: Editora da UNICAMP, 1994; 2 ed., 1995), que reúne textos de seis dos oito fundadores do Grupo. Transparecia a interveniência da Marisa, professora daquela universidade. É secundário informar que na obra aparecem escritos então inéditos, mas que antecederam a criação do GT e foram apresentados em eventos. Não se pode ignorar o fato de existirem professores que, além de pesquisadores da ANPOLL, também o são de agências de fomento, ou portadores de contrato de pesquisa nas universidades e faculdades onde lecionam, trabalhando, assim, de modo vinculado.

O livro se organiza desta forma, pela ordem do Sumário: Marisa faz reflexões sobre História, Literatura e História Literária. Roberto escreve sobre o Sílvio Romero historiador e crítico. Eu analiso a História da literatura brasileira de Nelson Werneck Sodré. Maria Eunice aborda a invenção da historiografia literária no regionalismo literário do Rio Grande do Sul. Lúcia focaliza a história da Semana de 22, e Regina estuda o poema O Uruguai.

A Apresentação da obra pelo historiador mineiro Francisco Iglésias (1923-1999) valoriza o trabalho dos membros da equi-

pe enquanto historiadores literários. Afirma ele: “A coletânea tem unidade e coerência e atesta o nível superior que os estudos de ciência social no conjunto, como os de história da literatura no particular, atingem no país, fruto da ação da universidade e de seus vários cursos.” Suas palavras trouxeram ânimo e disposição para a continuidade das pesquisas e sua publicação. Além disso, os membros fundadores procuravam arregimentar para o GT outros interessados, tarefa que não era fácil: naquela década, trabalhar com história da literatura (nacional) não estava em moda.

No mesmo ano de 1994, presente ao VIII Encontro da ANPOLL (Caxambu-MG, julho), o GT se encontrava em significativo fortalecimento. Novos textos foram discutidos, sobre assuntos previamente escolhidos em reuniões informais do Grupo e de acordo com o planejamento inicial. Não posso lembrar as reuniões de Caxambu porque não compareci à cidade, mas enviei um resultado de pesquisa: Estabelecimento do texto, introdução e notas de um ensaio importante para nossa história literária: “Futuro literário de Portugal e do Brasil”, de Alexandre Herculano, publicado no mencionado Cadernos..., em 1995. Trabalhei, também, com o Curso de Literatura de Francisco Sotero dos Reis, publicando o material comentado em um número da revista *Ipotesi*, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Simultaneamente, o Grupo tocava, cada qual, suas pesquisas.

17

Na segunda metade dos anos 90 a PUCRS continuava a liderar, a todo vapor, as pesquisas em História da Literatura, solidificando laços com o respectivo GT da ANPOLL. A partir de 1995, o grande projeto integrado “Fontes da Literatura Brasileira” e seu subprojeto “Acervo de Escritores Sulinos” recebiam financiamento do CNPq, da CAPES e da FAPERGS, produzindo trabalhos e eventos de peso e de repercussão em todo o País. Citem-se, a título de exemplo: o 2º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros e o Seminário Internacional Érico

Veríssimo: 90 anos, este último organizado por Bordini (1995); a publicação do “Índice de assuntos e colaboradores da revista Província de São Pedro”, elaborado por nosso colega de GT Carlos, da FURG (1996); o I Seminário Internacional de História da Literatura, cujos textos relativos a Palmares foram publicados em junho de 1997, num dos Cadernos. Depois desse Seminário, mais seis foram realizados, sendo o último em 2007, sempre com a publicação dos respectivos textos nos famosos Cadernos, divulgados em todo o Brasil e em outros países.

18 É provável que a presença marcante de tais Cadernos no mundo acadêmico e a publicação neles de resultados das pesquisas do GT, não raro articuladas com as plataformas de pesquisa desenvolvidas na PUCRS, expliquem a mínima colaboração dos fundadores do Grupo na Revista da ANPOLL. Percorrendo seus 32 números, encontramos apenas: dois ensaios de Regina (nos números 13 e 16) e um ensaio de Maria Eunice (no número 16). Coincidentemente, as primeiras coordenadoras do GT. Tenho a impressão de que a prioridade à época era publicar em periódicos universitários, talvez devido à existência de compromissos institucionais e similares a priorizar.

Paralelamente ao que acontecia na PUCRS graças à profa. Regina — grande líder dos estudos de História da Literatura na ANPOLL bem como naquela universidade — e de sua ex-orientanda, prof^a Maria Eunice, outros fundadores do GT tocavam o seu trabalho em suas respectivas universidades, individualmente ou em parceria. Assim, Regina e Maria Eunice publicaram *O berço do Cânone* (1998); Regina (PUCRS, depois UFRGS) e Marisa (UNICAMP, depois Mackensie) publicaram, juntas ou separadas, vários livros que tematizam a Leitura e sua História, bem como outros assuntos. Carlos e Maria Eunice produziam significativamente.

Os uspianos João Alexandre — que teve pouca participação no GT e deixou-nos por último *Alguma crítica* (2002), onde

se encontram ensaios que tratam de historiografia — e Roberto — o qual jamais abandonou as pesquisas sobre Euclides da Cunha — se foram quando ainda tinham muito a colaborar com o GT. Lúcia, aposentada na UFRJ e concursada na UFF, na área trabalhou com o Romantismo, pontuando José de Alencar, nos últimos anos do período em causa, e atualmente se dedica a pesquisas em ficção contemporânea.

E eu, ainda que não mais participante oficial do GT, continuo trabalhando e publicando na área. De 1998 a 2012 preparei obras clássicas para vestibulares, adoção e indicação em escolas: poemas selecionados de Gregório de Matos, Primeiros cantos de Gonçalves Dias, Memórias póstumas de Brás Cubas, Esaú e Jacó, Triste fim de Policarpo Quaresma. O preparo incluiu textos introdutórios às obras, estabelecimento de texto, vocabulário e explicações detalhados em pé de página, bibliografia e exercícios. O romance de Lima Barreto tem cerca de três mil notas de rodapé. Sobre História da Literatura, em sentido estrito, publiquei textos esparsos e reuni outros em Literatura e dissidência política (2006), ano em que também publiquei uma obra sobre Carlos Drummond de Andrade. Em 2012 saiu o livro Vivaldi Moreira, uma paixão pelos livros (Imprensa Oficial-Itatiaia), que recupera um intelectual e voraz leitor mineiro, falecido no princípio do século.

19

Quanto à produção bibliográfica atualizada dos demais fundadores — da qual gostaria de fazer um minidicionário aqui, se tempo houvesse —, bem como dos 44 componentes do GT hoje, remeto à Plataforma Lattes, essa invenção histórica milagrosa, informativa e desnudadora de tudo aquilo que fomos, somos e seremos, na luta pelo pão e sucesso nosso de cada dia.

NOTA

* Letícia Mallard é doutora em Literatura Brasileira, professora emérita da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e, junto com outros sete pesquisadores, fundadora do GT “História da Literatura” da ANPOLL.

A crítica literária de Machado de Assis como ponto de inflexão na história da literatura brasileira*

Andréa Sirihal Werkema
UERJ

Eu gostaria de apresentar duas hipóteses sobre o papel de Machado de Assis enquanto uma espécie de “reorganizador” da história da Literatura Brasileira, questão que tenho tentado desenvolver em um projeto, teórico e didático, se assim posso dizer, que persegue um fio crítico que viria de nosso Romantismo até a nossa primeira geração modernista, passando exatamente pelo autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. No entanto, é o jovem Machado de Assis que mais me interessa aqui, pois sua atividade crítica *stricto sensu* estende-se até mais ou menos o ano de 1880.¹ Machado escreveu textos críticos para jornais e revistas, sendo que alguns são claras resenhas de obras da Literatura Brasileira e outros são considerações, de pendor histórico, acerca de nossa literatura ou reflexões sobre a própria atividade do crítico.

21

Penso que a atividade crítica empreendida por Machado desde sua extrema juventude até os 40 anos poderia nos ajudar a rever ou a relativizar certos aspectos de nossa história da literatura. Por exemplo: Machado comenta, ao longo da década de 1860, obras de autores de nosso Romantismo, movimento que lhe é imediatamente anterior e ao mesmo tempo contemporâneo, como sabemos, já que nossa datação historiográfica aponta a duração do movimento romântico entre nós pelo menos até a morte de Castro Alves, já na década de 1870. Ora, a obra roma-

nesca machadiana, em geral, é dividida em dois grandes momentos: os romances de 1872 (*Ressurreição*) até 1878 (*Iaiá Garcia*) e o momento que se inicia em 1881, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Esse primeiro grupo de romances é frequentemente chamado de “fase romântica” de Machado de Assis. Isso é aqui importante, já que em termos cronológicos os primeiros romances estão ainda bem próximos do Romantismo — mas uma leitura atenta dos mesmos nos mostra um autor preocupado em usar os recursos e as maneiras de fazer românticos de uma forma nova: acredito que só poderiam ser chamados de “românticos” na medida em que são “estudos” do romance romântico — ou da escrita romântica em seus diversos gêneros. Estudos atentos, que têm na leitura das obras do Romantismo brasileiro e do Romantismo em geral a sua fase de pesquisa e de aquisição de repertório; e as resenhas de obras de nosso movimento romântico configuram um exame sério da tradição que se forma na Literatura Brasileira.

É mais do que interessante esse momento na história de uma literatura, em que um autor-leitor atento passa a visitar o “estilo de época” de forma irônica e programática. Dessa forma, a nossa visão do Romantismo brasileiro tem que obrigatoriamente passar pelo entendimento que Machado de Assis nos legou, eu repito, porque ele é seu contemporâneo, sucessor imediato e seu leitor paciente. Essa é uma primeira hipótese, apresentada aqui rápida e levianamente, já que não é por completo original — os estudos machadianos têm apontado uma relação entre a crítica literária e a produção romanesca do autor desde pelo menos 1910, com a “Advertência” escrita por Mário de Alencar para o volume em que reuniu a crítica de Machado.² E é mais do que célebre o comentário final da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, que aponta Machado de Assis

como leitor e continuador da tradição do romance romântico brasileiro.³

O que diferencia um pouco a minha hipótese das observações de autores tão ilustres é apenas minha aposta em um reaproveitamento crítico que se dá não somente a partir das leituras *stricto sensu* feitas por Machado da tradição romanesca de nosso Romantismo, e eu creio que essas mesmas leituras foram consubstanciadas em artigos críticos escritos para os jornais da época, ou seja, a crítica literária de Machado de Assis teria o seu quê de exposição pública da formação de um leitor privilegiado. Isso, é claro, só faria confirmar a inclinação pedagógica da crítica literária machadiana.

Mudando de enfoque, eu encontraria uma segunda hipótese num comentário que sempre me interessou discutir, de Fausto Cunha, no seu conhecido livro *O Romantismo no Brasil*:

23

A visão que hoje temos da poesia romântica é uma visão deformada pela dominação parnasiana. Só o Modernismo, movimento de base romântica (e que na realidade realizou algumas das reivindicações extremas dos revolucionários de 1830), propiciou, no Brasil, perspectiva menos precária do movimento romântico. A anarquia e a paixão que presidiram sempre à elaboração de nossa história literária são responsáveis por uma série de equívocos de árdua remoção.

No entanto, ao mesmo tempo que alargava o campo de nossa visão, o Modernismo, a exemplo do Parnasianismo, viria impor uma limitação fatal ao Romantismo: a perspectiva modernista é uma perspectiva estética e o Romantismo abrange, em seu campo, numerosos cruzamentos ideológicos.⁴

Bem, aí temos uma outra hipótese, sugerida por Fausto Cunha, sobre uma visão histórica deturpada do Romantismo

brasileiro, devido à barreira parnasiana que separa românticos e o século XX. O meu interesse advém do fato de que parnasianos e Machado de Assis também foram contemporâneos, e esse é um momento da poesia brasileira, e da literatura em geral, bastante confuso, que desafia qualquer historiador literário a encontrar nomes para cada corrente ou facção literária a que pertenceram os seus autores. Essa é aliás uma das metas de Fausto Cunha em seu livro citado, um melhor conhecimento do momento através da leitura atenta de uma constelação em que se misturam epígonos e os ditos grandes autores dos fins do século XIX.

24 No entanto, o que fica da citação é a ligação que se estabelece entre Romantismo e Modernismo, este chamado de “movimento de base romântica”. Está claro que o Modernismo se insurgiu primeiramente contra a “máquina de fazer versos” parnasiana — daí o retorno à maior liberdade romântica. Mas seria tal ligação motivada apenas pelo espírito de oposição à dureza e aos horizontes estreitos da poesia dominada por um padrão técnico e formal? Ou haveria, ao correr do fio que liga românticos e modernistas, antes mais continuidade do que ruptura? Assim passa a ser novamente interessante lembrar Machado de Assis enquanto autor-leitor e crítico literário.

Tudo isso pareceria facilmente discutível se nos ancorássemos apenas na leitura que Machado fez da poesia que era sua contemporânea imediata — me refiro, é claro, ao ensaio “A nova geração”. Lá Machado de Assis parece antes um defensor da boa forma e da propriedade poética que um cultor da herança romântica. Mas temos que aceitar desde já que o Machado poeta e o Machado romancista convivem apesar de suas aparentes grandes diferenças. Assim também o crítico inteligente, que aponta falhas e anota os acertos daqueles cuja obra sofre o seu escrutínio. E a abertura de “A nova geração” não deixa dúvidas: os poetas de 1879 são descendentes

tes diretos dos românticos, malgrado o seu desprezo pela dita “poesia subjetiva”. Ouçamos apenas um pouco do que lá diz Machado:

A nova geração chasqueia às vezes do Romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no Romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal.⁵

Está claro que não preciso nem me alongar sobre o assunto: a filiação indicada aí por Machado de Assis refere-se não apenas aos poetas de sua geração e a si mesmo; traça-se claramente o fio histórico e crítico que tento acompanhar nesse projeto. Contra a periódica extinção de “estilos de época” ou “movimentos literários”, denominação à escolha do freguês, Machado propõe continuidades, longas durações que só cessariam com a superação de um estilo no exato momento em que sua herança, internalizada, estabelece, paradoxalmente, a sua permanência na tradição literária — ou no “pecúlio do espírito humano”.⁶

O crítico aponta, portanto, para a instituição de uma série literária: não há “extinção” absoluta de um movimento literário, há antes a formação de um “pecúlio” estético pela sobreposição dos diferentes momentos de uma série literária. Essa sobreposição não se faz automaticamente, pelo mero acúmulo, antes necessita do olhar crítico, que escolhe, que compara, que

estabelece a continuidade crítica entre as escolas literárias. A noção de precursor não prevê, de forma alguma, a passividade em sua aceitação: o movimento romântico, visto em “A nova geração” como precursor possível da poesia contemporânea a Machado de Assis, encerra-se devendo ser analisado em suas contribuições, deficiências e, ao mesmo tempo, mortalidade e persistência.

O Modernismo brasileiro, em sua primeira fase, “movimento de base romântica”, no dizer de Fausto Cunha, só pode sê-lo exatamente porque impõe ao Romantismo “uma limitação fatal”: interessa aos modernistas a inventividade e a liberdade formal e estética da obra romântica — os seus “cruzamentos ideológicos”, sejam quais forem, são diversos daqueles que diziam respeito aos poetas do Oitocentos. Porque continuidade, em literatura, ou seja, na formação de uma tradição entre permanências e rupturas, não se traduz jamais em anacronismo.

Esbocei, portanto, e veja-se que nem saí do esboço, uma outra hipótese de leitura da história literária brasileira pelo viés de Machado de Assis: a instituição de um *continuum*, ou série literária em nossa história da literatura, já seria visível para o crítico Machado de Assis — leia-se “Instinto de nacionalidade” (1873) e “A nova geração” (1879) —, para começo de conversa. Isso, nem preciso dizer, tem impacto inegável sobre sua obra ficcional, nos romances e nos contos: tal hipótese nos levaria à conclusão bastante evidente de que a mudança de rumos na ficção machadiana obedece a uma avaliação do terreno literário circundante, entre outras várias coisas.

O que tentei aqui formular são hipóteses um tanto ou quanto óbvias, mas que permitem idas e vindas ao longo de nossa série literária — o que viremos a chamar, no século XX, com segurança, de Literatura Brasileira — e dão assunto para a reflexão crítica. Não tenho a menor intenção de esgotar aqui a con-

versa sobre a validade ou não das duas hipóteses: esse é assunto que depende de maior leitura e de debate. A brevidade deste texto se justifica somente assim: ele está ainda sendo escrito e sua inserção no GT História da Literatura é certeza de poder contar com uma reflexão conjunta de alto nível.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

¹ “Já se fez uma divisão temporal da crítica machadiana, afirmando que: entre 1865 e 1866, Machado foi um crítico prolífico, produzindo 12 artigos coletados por Mário de Alencar; entre 1866 e 1879, teria produzido apenas cinco artigos, mas de ‘alta exigência’; entre 1880 e 1898, não teria produzido nada; entre 1899 e sua morte, teria escrito apenas ‘pequenas peças mais de adulação do que propriamente de crítica, a partir das obras de seus amigos e próximos’.” JOBIM, José Luís. Machado de Assis: o crítico como romancista. In: *Machado de Assis em linha*, ano 3, n. 5, junho 2010, p. 93-94. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo07.asp. Acesso em 13/11/2012.

27

² ALENCAR, Mário de. Advertência. In: ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1955, p. 9.

³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, v. 2. p. 118: “Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da *capo* e só os mediocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências

anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.” Sobre o significado da presença de Machado de Assis na *Formação*, conferir: MACIEL, Emílio. Fundamento-abismo: Machado de Assis na *Formação da literatura brasileira*. In: *O Eixo e a Roda*: revista de literatura brasileira, v. 20, n. 1, jan.-jun./2011, p. 39-50.

⁴ CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. p. 72-73.

⁵ ASSIS, Machado de. A nova geração. In: *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 810.

⁶ Veja-se o seguinte trecho, retirado de outro texto crítico de Machado de Assis: “Que a evolução natural das coisas modifique as feições, a parte externa, ninguém jamais o negará; mas há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens e a todos os tempos. Ninguém o desconhece, decerto, entre as novas vocações; e o esforço empregado em achar e aperfeiçoar a forma não prejudica, nem poderia alterar a parte substancial da poesia, – ou esta não seria o que é e deve ser.” ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 914.

O futuro do clássico*

Carlinda Fragale Pate Nuñez
UERJ

“É clássico o que significa a si mesmo; por consequência, se interpreta a si mesmo”.

(Hegel: 2000, Est. II, 3).

“É clássico o que se mantém em face da crítica histórica. [...] É aquilo que se diferenciou, destacando-se dos tempos mutáveis e dos gostos efêmeros.”

(Gadamer: 1999, p. 431)

Aqui se apresenta um recorte do projeto de pesquisa que começou a vigorar nos últimos meses, mas integra a linha de trabalho a que nos dedicamos há muitos anos. Trata-se de uma nova focalização do Humanismo greco-romano, que pretende abordar as imbricações interculturais, retornos ou irrupções da cultura clássica em criações da literatura, das artes e da vida cultural, na era pós-clássica, tendo em vista a adaptação do clássico, a partir das teorias concernentes às transferências culturais. Em síntese, propomos buscar a lógica da tradição e o futuro do clássico.

29

As preocupações com o presente abalaram a estabilidade e a confortável posição do pecúlio ancestral, no conjunto das representações do século XX. O processo de desaturação do clássico, deflagrado pelo Romantismo, tornou-se vitorioso com as vanguardas europeias. O rescaldo das duas Grandes Guerras e a contracultura norte-americana consolidaram o cenário em que a pós-modernidade se estabeleceu. Mesmo assim, enfraquecido

como valor artístico e insígnia cultural, o clássico se adapta ao sistema da cultura e da arte da segunda metade do século XX como um referente aporético: ornamental, porém indescartável; disfuncional, mas estimulante; *décadense avec élégance*.

A aclimação do clássico no contexto atual cria situações paradoxais. Quanto menos se conhece a cultura clássica, mais se consolida a admiração insubstancial e estilizada pelas civilizações antigas, especialmente a grega. A popularização da imagem e de recortes do passado greco-latino, tornados mais distantes pela estranheza das línguas clássicas (que foram saindo de circulação nos últimos trinta anos), serve à decomposição da Antiguidade em fragmentos descontextualizados, ao citacionismo pós-moderno, à reificação e ao consumo.

30 De qualquer forma, não se trata aqui de justificar a tradição europeia, nem proceder a um *mea culpa* envergonhado perante as grandes culturas orientais, mas recortar o campo de nossa investigação em torno do Humanismo grego.

Em termos específicos, esta pesquisa aborda as projeções, interferências, efeitos de longa duração, enfim, o que a língua espanhola denomina “pervivências” do Humanismo Greco-romano, no contexto literário e artístico da tradição pós-clássica (com ênfase nas culturas europeia e latino-americana a partir do século XIX), pela perspectiva das transferências culturais. Quatro balizas determinam a constelação investigativa e abastecem os nexos intrínsecos desta pesquisa: as *fontes* antigas (consideradas segundo seus quadros de referência, os campos a que pertencem e com que interagem); os *lugares* onde elas se originam e nos quais se impregnam de sentidos e personalidade (sempre mediados pelas culturas locais e em contínua remodelação, cf. Cosgrove: 2000; Jackson: 1989); as transformações da *herança clássica* (Pereira: 1967), ao longo de encontros historicamente determinados entre sistemas de referência heterogêneos, e o

peculiar processo de *transferência cultural* (Espagne: 1999), em se tratando de operações nas quais não se verificam nem ações recíprocas (senão assimilação ressignificante do legado em tempos e espaços pósteros), nem simultaneidade (mas descontinuidade temporal).

O primeiro fator articulatório da pesquisa é (a) o *clássico*, como conceito que jamais foi consensual (Valéry, 1974; Peyre, 1952; Kermode, 1973, Ricklefs, 1996), mas constitui categoria fundamental para os estudos de história da literatura (Curtius, 1957; Wellek, 1970), da arte (Wöfflin, 1989), de Estética (Gadamer: 1999) e para a filosofia da história da arte (Benjamin, 2004; Szondi, 1992). Pelas datas em que apareceram as obras aqui referidas, percebe-se claramente a permanência do clássico como questão ao longo de todo o século XX, acompanhando o trânsito das vanguardas, a consolidação dos modernismos nacionais, a dispersão pós-moderna e o vaticínio de fim da História (Fukuyama: 1992), na era do pós-tudo (Anderson: 1992).

31

Outros fatores que permitem a abordagem das transferências literárias e culturais aqui proposta são: (b) as comparações interculturais em *equações comparativas* do tipo *antigo/moderno*, focalizando os elementos exteriores à tradição nacional, o “antigo” e “estrangeiro”, como lugares de memória (Nora: 1984; Warburg: 1999 e 2010), e os substratos culturais (Agnew e Duncan: 1989), em detrimento dos paralelismos termo a termo; (c) a análise de *mitos* em dupla chave: pela via hermenêutica, chega-se ao fundamento que sustenta e nutre o processo de adaptação intercultural (Heidegger, 2008); pela via da filosofia da história, resgata-se o trabalho do mito (Blumenberg, 2003), em suas sucessivas transformações e presença constante, entretecida às atribuições do logos, de interpretar e transformar histórias em História — e assim se contraria a tese de uma legitimação da

modernidade a partir da superação do mito (idem, 2008); e (d) o aparato teórico adequado ao tratamento dos processos detectados.

Em outras palavras, não cabe nesta pesquisa a premissa da superioridade do clássico, nem rebaixar a modernidade da pujança de suas conquistas. A legitimidade da nova era que irrompe com o Humanismo (Blumenberg: 2008) dá como prova a irreversível autodeterminação (*Selbstbehauptung*) do sujeito moderno — que não precisou renunciar ao mito para autointerpretar-se e ao mundo, em sua transformação. É na crispação do clássico com o moderno que devemos pensar a durabilidade do primeiro e a irreversibilidade do segundo.

De cada uma destas e de outras acepções que não estão aqui registradas, compõe-se o jogo do clássico (Gadamer: 1999, p. 187-211), a um só tempo estético, histórico e político, no processo contínuo de reconhecimento das temporalidades.

32

Da interdisciplinaridade

Será inescapável enfrentar algumas controvérsias teóricas que, não nos cabendo resolver, vamos questionar, à medida que nelas encontramos conteúdos que nos parecem imprescindíveis. Em outros termos, se Peter Szondi nos fornece um painel detalhista dos meandros, convergências e divergências entre as múltiplas construções filosóficas do idealismo alemão, com Aby Warburg (1866-1929) vislumbramos importantes constatações sobre a *Nachleben der Antike* (sobrevivência dos antigos), lidando quase indutivamente com as imagens do *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de Imagens Mnemosine) e, dedutivamente, com os títulos da sua famosa biblioteca. Por outro lado, o tanto que os filósofos idealistas fazem a modernidade retroceder na pesquisa ao enalço do momento originário das civilizações planetárias — esbanjando em remitologizações românticas — Blumenberg emprega, para demonstrar que o enorme esforço

intelectual desta geração (motivada pelo “retorno às fontes”) chega a desdenhar a vontade moderna de vencer e sepultar a traumática “saída da caverna”¹. História da arte, Filosofia da história e literatura compõem, assim, um trinômio cujo eixo dinamizador é a “ideia” (como fato propulsor, energia epocal, conceito, vetor epistemológico etc.) do clássico.

A interdisciplinaridade para a qual esta pesquisa aponta é uma consequência dos estudos comparativos desenvolvidos desde o início de nosso interesse por Lessing e sua ensaística voltada para a ideia de tradução intersemiótica.

Neste projeto, expandiremos a abordagem interdisciplinar, projetando noções colhidas a outras disciplinas (à Geografia Cultural, à Sociologia, à História Cultural, à História da Arte), para equacionar as transferências culturais do repertório clássico para a literatura e a arte, no quadro das épocas tardomoderna e contemporânea.

33

Continuaremos aperfeiçoando uma epistemologia aplicada à investigação de paisagens concebidas pela imaginação e lugares de memória (Nora: 1984). Como já dissemos em outro lugar (2009: p. 189-198), paisagens imaginadas — potencialmente criadoras de mitos ou a eles associadas — não são exclusivas dos textos ficcionais. A partir desse pressuposto, confrontaremos, em perspectiva multidisciplinar, tratamentos intermitentes e inovadores das paisagens míticas, controvérsias estéticas, filosóficas e epistemológicas sobre as quais as teorias referentes a trocas culturais (Mauss: 1974; Espagne: 1999; Rivas: 2005; Anderson: 2008) ajudam a pensar.

Dos lugares e das trocas e transferências culturais

No contexto desta investigação, o conceito geográfico de lugar se entrelaça com o sociológico (posicionamentos e

contraposicionamentos, Foucault: 2006) e o linguístico (lugares de enunciação, Maingueneau: 1989), tendo em vista a abordagem das transferências literárias e culturais, nas equações comparativas para efeito de análise. Essa perspectiva amplia o arco de observação desses espaços (simultaneamente físicos, sociais e discursivos) que encobrem, recobrem ou descobrem pertencimentos e identidades.

A respeito da importância do lugar, em trabalhos no recorte específico deste projeto, José Luís Jobim menciona ainda as “redes públicas de sentido, formadoras de subjetividade”, as “interpretações públicas simbolicamente mediadas, inclusive sobre o sentido deste lugar e sobre o que significa estar inserido nele”:

34

Num lugar, circulam elementos em relação aos quais estes sujeitos interpretam suas experiências (e os textos que lêem), bem como direcionam suas ações. Em outras palavras, o lugar é sempre fonte de pré-concepções que de alguma maneira contribuem para a elaboração de nosso dizer, pois nele se situa o sistema de referências deste dizer – incluindo o universo de temas, interesses, termos etc. –, sistema que sempre já estabelece um limite dentro do qual nosso campo de enunciação se circunscreve. Lugares têm sempre história, e mesmo o apagamento de certos elementos constitutivos da história do lugar também é decorrente de razões históricas. (Jobim: 2004).

A citação circunscreve precisamente as espacialidades, temporalidades e actoralidades envolvidas na rede de interações a que chegaremos, lidando com os elementos comuns a diferentes espaços e épocas, em textos literários ou artísticos.

Há ainda os “lugares de memória” (Nora: 1984), relacionados com a aceleração da história e a ruptura do elo entre história e memória. Para Nora, uma das questões da cultura contemporânea se situa no entrecruzamento entre o respeito ao

passado — real ou imaginário — e o sentimento de pertencimento a um grupo; entre a consciência coletiva e a preocupação com a individualidade; entre a memória e a identidade. Como a tradição da memória já não existe mais, os lugares de memória seriam sobreviventes da desritualização do mundo, um meio de guardar a memória, de se legitimar um passado coletivo. Nas palavras do historiador,

Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle ignore. [...] Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. D'où l'aspect nostalgique de ces entreprises de piété, pathétiques et glaciales. Ce sont les rituels d'une société sans rituel; des sacralités passagères dans une société qui rabote les particularismes; les différenciations de fait dans une société qui nivelle par principe; des signes de reconnaissance et d'appartenance de groupe dans une société qui tend à ne reconnaître que des individus égaux et identiques (Id., p. XXIV).

35

Lugares de memória representam o paradoxo de comemorar os resíduos do que se desejaria preservado; os testemunhos de um outro tempo, que suprem a falta de rituais para uma sociedade desritualizada. Trata-se de materializações espaciais da nostalgia. Geógrafos franceses criaram a designação para o mesmo fenômeno: “*haut lieux*” (“lugar distinto” e “*symbolic place*”), associado à ausência de um território definido que obriga à reconstituição de situações espaciais apenas a partir da memória (Bruneau, 1995). Ambas as formulações (polêmicas, no *milieu* geográfico) se equiparam a um “não-lugar” (Relph: 1976) que só se pode realizar como construção do imaginário artístico. Mas há os monumentos a soldados mortos e as biblio-

tecas também, cuja complexidade e o interesse para o temário da literatura se impõem, haja vista a valorização das “narrativas de si” (testemunhos, diários, confissões, cartas, testamentos etc.) que ocuparam os ficcionistas, poetas e dramaturgos, principalmente depois da Segunda Grande Guerra e da cobertura em tempo real das barbaridades mais recentes, ignorando as restrições de fronteira, em escala global.

Não gratuitamente, selecionamos três territórios de enunciação do clássico para estudo: 1 - obras literárias e textualidades artísticas; 2 - dois importantes acervos da cultura científica e visual, a saber, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura, ativa em Hamburg até 1934, hoje Instituto Warburg, ligado à Universidade de Londres) e o *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de Imagens Mnemosine); 3 - as chamadas “metáforas absolutas” de que se ocupou Hans Blumenberg.

36

Segundo Michel Espagne, da mesma forma que “Uma transferência cultural é um tipo de tradução, já que corresponde à passagem de um código a um novo código” (1999, p. 8), as histórias de livros e bibliotecas “fazem parte dos domínios que podem ao mesmo tempo funcionar como disciplinas auxiliares às pesquisas sobre transferências culturais, e portanto a identidade disciplinar é suscetível a se transformar graças a um tratamento intercultural” (idem, p. 11).

Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte alemão, celebrizou-se por ter demonstrado o ressurgimento do paganismo no Renascimento italiano. Ficou conhecido por dois projetos arrojados. Um deles, a excêntrica Biblioteca que reunia uma coleção sobre ciências humanas de 70 mil títulos, ao ser transferida para Londres em 1933. A forma de organização, que foi sua característica mais marcante, refletia os problemas teóricos aos quais Warburg se dedicou durante toda a vida. O princi-

pal deles, a *Nachleben der Antike* (a sobrevivência do antigo), a persistência das imagens e ideias da Antiguidade clássica pagã ao longo da civilização ocidental.

Warburg não dispunha os livros nas estantes por um método convencional, mas pelas “afinidades eletivas”, uma secreta intimidade que ele intuía existir entre os volumes. A esse critério ele chamava “lei da boa vizinhança”. Assim, os livros de astrologia se colocavam junto aos de astronomia; alquimia perto de química etc. A organização peculiar de Warburg atingiu seu ponto máximo de sofisticação próximo de sua morte, quando um edifício foi construído especialmente para abrigar sua coleção (ainda em Hamburg).

O mais estranho desdobramento da Biblioteca foi certamente o segundo projeto de Warburg a que nos referimos, o *Atlas de Imagens Mnemosine*, uma coleção maciça e fragmentária de imagens (com pouco ou nenhum texto), também engenhosamente concebida para ser continuamente reorganizada. O título do projeto homenageia a musa grega da memória. Era o projeto mais ambicioso de Warburg, que pretendia estabelecer “cadeias de transporte de imagens”, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos, que carregariam consigo o pathos, emoções básicas engendradas no nascimento da civilização ocidental. Essas imagens foram denominadas *Pathosformeln* — ou “fórmulas afetivas”.

O pesquisador alemão assim designa os gestos arquetípicos ligados a emoções tais como tristeza, alegria, medo, melancolia, ódio, amor, esperança, desejo, frustração, audácia..., consagrados pela repetitividade e pela estratificação de experiências subjetivas. São imagens que condensam uma situação de caráter emocional (*pathos*) num cânon ao qual automaticamente remetem (*formeln*), já que de sua forma irrompe o conteúdo. Warburg, com o paradigma das *Pathosformeln*, descreve a presença, na

arte europeia, de gestos expressivos originados na Antiguidade² e de sua inversão, em artistas que os retomam posteriormente: o gesto densamente expressivo, assim, não pode reaparecer, senão trasmudado no seu oposto (Tomlinson: 2004).

Encontram-se diversas atitudes corporais e expressões gestuais, no repertório iconográfico da Antiguidade e da época helenística, em particular, que constituem *fórmulas de pathos*. Tais expressões figurativas encerram um dramatismo muito marcado, como estabelece o significado do *pathos*. Na sua formulação estético-retórica, provocam a catarse de emoções ligadas à dor ou ao prazer. Nas palavras de Willi Bolle (2004, p.220), “O conceito de *Pathosformel* [...] permite distinguir melhor entre o pathos, enquanto emoção ou sofrimento sentido pelo autor, e a estilização ou encenação desse sentimento”.

38 O fundador da moderna iconologia, Warburg, precursor de Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Carlo Guinsburg e outros, propõe, à primeira vista, uma ideia que parece até ingênua, o que é desmentido pela constatação de que gestos quase convencionais se tornam fórmulas emotivas, quando a intensificação de um movimento exterior joga com elaborações interiores. Warburg associou os gestos à revelação corporal da emoção. Neles testemunhamos a expressão somática de um impulso interior, psíquico, a apreensão instantânea de um movimento subjetivo. Nesse sentido, as *fórmulas de pathos* constituem um instrumento privilegiado para o tratamento analítico das formas cinéticas e da história dos afetos. Além dos jogos retóricos e semantismos que a gestualidade passional preside, ao estipular relações antitéticas, metonímicas, hiperbólicas ou qualquer outra, no interior do sistema figural, as *fórmulas de pathos* também assinalam elementos de caráter antropológico, já que remontam a gestos pré-rationais, anteriores aos conceitos e aos signos: elas recuperam uma memória corporal que traz à tona

aspectos intangíveis da subjetividade. As imagens corporais de longa tradição preservam, enfim, nos gestos, os primeiros dêiticos, apontando para fenômenos de que os mesmos gestos se originam³.

O Atlas é fundamentalmente a tentativa de combinar filosofia e história, na análise das imagens. Fotos de pinturas, livros, recortes de jornal, materiais visuais vários etc., todos ilustrativos de temas específicos, eram fixados em pranchas com fundo negro⁴.

Em 1924, a coleção contava com 2 mil fotografias organizadas em *tableaux* que eram também fotografados para efeito de exposições e conferências. Restaram 79 fotografias deles⁵. O método Warburg é certamente intuitivo, mas foi eficiente quanto às associações que o crítico perseguia. Como projeto, resultou incompleto e só muito recentemente mereceu uma versão em forma de livro (Warburg: 2000 e 2010).

O interesse pelas ideias inusitadas de Warburg é proporcional à utilidade que vem sendo dada às suas observações e conclusões, bem como às correlações com outros pesquisadores (Benjamin e Kracauer) que persistem na perseguição do fantasmal; confiam na potência da névoa (de Lessing a Subirat), na integridade do fragmento (Schlegel e Benjamin), na imagem-memória (Gerhard Richter, fotógrafo nascido em 1962).

Hans Blumenberg (1920-1996), que vimos investigando desde o projeto passado, entra na constelação teórica deste projeto porque complementa, com sua abordagem histórico-filosófica, a visão sobre a presença do mito na tradição clássica, pois vai pensá-lo como sustentáculo para a modernidade.

Diversos conceitos da arquetônica blumenberguiana serão úteis para esta pesquisa: mito como parte do logos, bem como responsável pela transformação gradual de histórias em História e pelo próprio “mito do logos”; a intercomunicação entre discurso mítico e metafórico; a “constância icônica” (*ikonische*

Konstanz), que confere ao mito sua identidade; o processo de “reocupação” (*Umbeziehung*) que a metáfora como tropo da linguagem opera, homólogo ao papel da arte no trabalho do mito; *geprägte Form*, instância marcada, aquilo que possui *Prägnanz*; *Bedeutsamkeit*, necessidade de significação; a autointerpretação moderna como estrutura mínima de identidade da modernidade, mas não para a emancipação em relação ao mito; o “absolutismo da realidade” (*Absolutismus der Wirklichkeit*⁶), conceito-limite e problema que o mito tenta resolver; “metáfora absoluta” (*absolute Metapher*), forma de pensamento que não é redutível a conceitos, e outras, que seria exaustivo continuar listando. Daí Blumenberg extrai a “teoria da inconceitualidade” (*Unbegreifbarkeit*).

40 Os estudos metaforológicos do filósofo se articulam com a reflexão filosófico-historicista fornecida por Szondi e vêm favorecendo a síntese hermenêutica de nosso percurso: permitiu-nos perceber que as construções do imaginário podem, sem prejuízo de sua legitimidade, aceitar seu “gene” metafórico, já que as “metáforas absolutas” (com que lidamos nesta pesquisa, através dos mitos) são uma representação da realidade para um pensamento que não pode ser dito, nem reelaborado, senão metaforicamente.

O quase integral desconhecimento deste importante filósofo, na universidade brasileira, é quase inexplicável. Sua precedência inter pares, na Alemanha, se deve, entre outras coisas, à disciplina que ele criou, na década de 1960, a Metaforologia, que estuda o uso histórico e o significado de determinadas metáforas⁷. Blumenberg mostrou não apenas que as metáforas estão na base da filosofia ocidental, mas que elas ganham legitimidade no próprio discurso filosófico que as vem refugando desde Platão. A discussão teórico-poética que tramitou dos antigos (Aristóteles, Cícero e Quintiliano) aos modernos (Coleridge,

Victor Hugo e tantos outros), entre filósofos (Ricoeur e Derrida) e pesquisadores de outras áreas (Lacan e Ilya Prigogine), recebeu um tratamento preferencial e disciplinar-acadêmico com Blumenberg. Este foi o teórico que demonstrou a crescente capacitação da metáfora para expressar o *mundo da vida* (*Lebenswelt*) e introduziu a Metaforologia como campo de pesquisa em ciências sociais.

Blumenberg, assim, desbancou Platão, no que diz respeito à verdade (*gr. aletheia*) contida no uso metafórico da linguagem. O filósofo alemão estudou um invejável repertório delas: a metáfora da *luz como verdade*, do *mundo como relógio*, do *barco como vida*, do *livro como legibilidade do mundo*, da *história como conto*, da *vida como navegação*, do *navrágio como desamparo* ontológico perante a natureza e a própria vida, do *riso da mulher da Trácia* como o *descrédito da teoria/filosofia*, do *tempo como espaço* e talvez outras, que ainda não conhecemos. Nele, encontramos, desse modo, uma pesquisa erudita, que se intertextualiza com línguas clássicas e repertórios que nos são familiares.

41

O painel de trocas literárias e culturais, como se vê, ganha novas latitudes, nas articulações que tencionamos experimentar.

Enfim...

As coordenadas aqui apresentas já estão sendo adotadas, com resultados que acrescentam percepções e interpretações às já consagradas e consabidas, seja por nós, seja pela crítica dedicada ao comparativismo do tipo antigo versus moderno.

Para tanto, escolhemos como campo de aplicação de nossas indagações e observação o teatro brasileiro de tema mítico, com braços expandidos para o teatro latinoamericano⁸, produzido no século XXI. Apesar do pouquíssimo lapso temporal,

pouco mais de uma década, pudemos recolher testemunhos da persistência temática do clássico greco-latino em autores já consagrados e estreados. Os exemplos mais palpantes dizem respeito a um *Novo Prometeu*, monólogo da reconhecida teatróloga paraibana Maria de Lourdes Ramalho (2001); à peça *Ismene*, Princesa de Tebas, de Pedro de Senna, que obteve o primeiro lugar na Seleção Brasil em Cena 2006, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil para novos dramaturgos, e à *Trilogia perversa* de Ivo Bender, que, muito embora publicada em 1998, oferece um conjunto dramático que se impõe ao nosso *corpus*, pela audaciosa concepção de anacronismo produtivo para abordar problemas da cultura brasileira contemporânea. Estes três dramaturgos ocupam um lugar de destaque, ao lado de algumas outras produções textuais e performáticas que levantamos: *Milagre brasileiro*, da Companhia do Latão, 2009; os cordéis *Odisseia de Penélope e Tirésias: nas voltas que o mundo dá*, de Edimilson Santini, s.d., adquiridos em 2011; *O lado obscuro do amor — Radionovela baseada no caso “Medeia” segundo as Argonáuticas de Apolônio de Rodes*, de Andréia Garavello Martins e Ana Cristina Fonseca, 2011; *Dor e delícia*, adaptação do tema do rapto de Helena, por Felipe Vidal e formandos da CAL, 2011; *Medeiazonamorta*, do Grupo do Teatro Invertido, 2012; e *A Revista do ano — O Olimpo carioca*, de Tânia Brandão, 2012.

Todo este material será submetido a estudo e tratamento crítico, de modo a contribuir para uma história do teatro latino-americano de última extração que contemple um filão temático jamais ausente em nossa cultura e na expressão artística da América luso-hispânica. Afinal, é preciso reavaliar o lugar da herança clássica, no quadro da arte pós-moderna (muito mais que repertório de citações ou empório de ruínas exóticas), e das transferências culturais, em que o clássico ainda opera procedi-

mentos de mediação de vária sorte (conceitual, metafórica, artística, política, crítica etc.).

De qualquer forma, com esta exposição, buscamos divulgar nossos critérios de investigação atuais e ficaremos muito satisfeitos em receber sugestões, críticas, alertas e até correções de nossos pares, neste GT, que é o lugar mais favorável a nós mesmos e à pesquisa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN Giorgio, 'Aby Warburg and the Nameless Science', in *Potentialities*, trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.

43

AGNEW, J. & DUNCAN, J. W. *The Power of Place – Bringing Together geographical and social imagination*. Boston: Unwin and Hyman, 1989.

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

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*, ed., apres. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. Benjamin [1928] 2004

BENJAMIN, *Passagens (1927-1940)*. Org. Willi Bolle. Trad. I. Aron e C. Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa do Estado de São Paulo, 2006.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG 1998.

BLUMENBERG, Hans. *Conceptos en histórias*. Trad. César G. Cantón e D. Innerarity.

- BLUMENBERG. *El mito y el concepto de realidad*. Trad. Carlota Rubies. Barcelona: Herder Editorial, 2004.
- BLUMENBERG. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In LIMA, Luiz Costa (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. Pp. 87-136.
- BLUMENBERG. *L'Ansia si specchia sul fondo*. Trad. Bruno Argenton. Bologna: Il Mulino, 2005.
- BLUMENBERG. *La Legitimación de la Edad Moderna*. Trad. Pedro Madrigal. Madrid: Pre-Textos, 2008.
- BLUMENBERG. *La Posibilidad de comprenderse*. Trad. César González. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- BLUMENBERG. *Las realidades en que vivimos*. Trad. esp. Pedro Madrigal. Barcelona, Paidós, 1999.
- BLUMENBERG. *Naufrágio com espectador*. Trad. Manuel Loureiro. Lisboa: Veja, 1999.
- BLUMENBERG. *O Rio da mulher de Trácia: Uma pré-história da teoria*. Trad. Maria Adélia Silva e Melo e Sabine Urban. Lisboa: DIFEL, 1994.
- 44 BLUMENBERG. *Paradigmas para una metaforología*. Trad. Jorge Pérez de T. Velasco. Madrid: Minima Trotta, 2003.
- BLUMENBERG. *Salidas de caverna*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: A. Machado Libros: 2004.
- BLUMENBERG. *Teoria dell'inconcettualità*. Trad. S. Guli. Palermo: Duepunti, 2010.
- BLUMENBERG. *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Trad. Manuel Canet. Valência: Pre-Textos, 2007.
- BLUMENBERG. *Trabajo sobre el mito*. Trad. P. Madrigal. Barcelona: Paidós, 2003.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BOLLE. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- BOUCHARD, Gerard. *Génesis de las naciones y culturas del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BOURDIEU, P. *A Economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BRUNET, Roger; FERRAS, Robert; THIÉRY, Hervé. *Les Mots de la*

Géographie: dictionnaire critique. Montpellier, Paris: Reclus/La Documentation française, 1992.

CANTÓN G., César. “La metaforología como laboratorio antropológico”. In: *La posibilidad de comprenderse*. Trad. César González. Madri: Editorial Síntesis, 2003. P. 9-25.

CANTÓN G. *La metaforología en Blumenberg, como destino de la analítica existencial*. Madri: Faculdade de Filosofia/Universidade Complutense de Madri (Tese), 2004. <http://eprints.ucm.es/5484/>. Acesso em 25/10/2011.

COSGROVE, Dennis. *The Iconography of Landscape. Essays on representation, Image and Use of Past Environments*. Cambridge: University Press, 1989.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DERRIDA, Jacques. A Mitologia branca: A Metáfora no texto filosófico. In: *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim T. Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991. Pp. 249-313.

DOUGHERTY, Carol and KURKE, Leslie. *Cultures within Ancient Greek Culture: contact, conflict, collaboration*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003.

DUNCAN, J. and BARNES, Trevor (eds.). *Writing Worlds. Discourse, text & metaphor in the representation of landscape*. USA/Canada: Routledge, 1992.

ESPAGNE, Michel. *Les Transfers culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.

FOUCAULT, Michel. “Outros espaços” (1984). In: *Ditos & escritos III*. Trad. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006. P.412-422.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999. Pp. 210-313 e 400-437.

GERNET, Louis. *Antropologia de la Grécia Antigua*. Trad. Bernardo M. Camillo. Madri: Taurus, 1980.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e

- Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000. Vol. II.
- HEIDEGGER, Martin. Batir habiter pensar. In: *Essais et Conférences*. Paris, Gallimard, 1986.
- HEIDEGGER, Martin. Carta sobre o Humanismo. In: *Marcas do caminho*. Trad. Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HIGHET, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. New York, London: Oxford University Press, 1981.
- HOLZER, Werther. O lugar na geografia humanística. *Revista Território*, Rio de Janeiro, ano IV, n° 7, p. 67-78. jul/dez. 1999. http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/07_6_holzer.pdf Acesso em 25.10.2011.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JACKSON, P. *Maps of Meaning: An introduction do Cultural Geography*. Londres: Unwin Hyman, 1989.
- 46 JACKSON. John B. *Discovering the vernacular landscape*. Londres e New Haven: Yale University Press, 1984.
- JOBIM, José Luís. Trocas e transferências literárias e culturais: do nacional aos blocos transnacionais. In: JOBIM, J. L. (org.). *Trocas e transferências culturais: escritores e intelectuais nas Américas*. Niterói, RJ: EDUFF; Rio de Janeiro, De Letras, 2008. P. 13-112.
- JOBIM. *Formas da teoria*. Sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.
- KANY, Roland. *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung u. die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Niemeyer, 1987.
- KERMODE, Frank. *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*. Londres: Faber & Faber, 1973.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIVINGSTONE, David N. *Meaning through Metaphor: Analogy as*

Epistemology. In: *Annals of the Association of American Geographers* Vol. 71, No. 1 (Mar., 1981). P. 95-107.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise de comunicação*. Campinas, Pontes et Editora Unicamp, 1989.

MAUSS, M. 1974 [1923-24]. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. v. II. São Paulo: Edusp.

MEINIG, D. W. *The Interpretation of ordinary landscapes*. Nova York: Oxford University Press, 1979.

MOURÃO, Artur. "Para uma hermenêutica do Clássico". 1998. www.lusosofia.net. Acesso em 18.01.2012.

NORA, Pierre. Présentation. In: Pierre NORA. *Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux*. In: Pierre NORA (org). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. Vol 1 *La République*. p. VII a XLII.

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. Notas sobre Adorno. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. *CNLF*, Volume XI, nº15. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2009. P. 189-198.

47

PANOFSKY, E. *Studies in Iconography: Humanistic themes in the art of Renaissance*. Nova York: Harper and Row, 1972.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. Vol 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

PEYRE, Hebré [1952]. *¿Qué es el Clasicismo?* Trad. Julián Calvo. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953.

RAMALHO, M. de L. N. *O Novo Prometeu & Presépio mambembe* (Dois textos teatrais). Campina Grande/PB: Rg Gráfica e Editora, 2001. P. 9-29.

RELPH, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1999.

REVISTA Tempo Brasileiro. *Interdisciplinaridade: dimensões poéticas*. Jan.-mar. Nº 164. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006.

RICKLEFS, Ulfert (org.). *Klassic. Fischer Lexikon Literatur* (2.Band). Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1996.

RICOEUR "The model of the Text: Meaningful Action considered as a

- Text". *New Literary History*, v. 5, 1973. p. 91-120.
- RICOEUR, P. *A Metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2005.
- RIVAS, Pierre. *Diálogos interculturais*. São Paulo: HUICITEC, 2005.
- SETTIS *Warburg "Continuatus"*. Descripción de una biblioteca. Barcelona: Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- SETTIS, Salvatore. *El futuro de lo clásico*. Trad. Soria Olmedo. Madri: Abada, 2006.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Uma ideia moderna de literatura: Textos seminiais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó/SC: Argos, 2011.
- SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da solidão: Ensaio sobre filosofia e cultura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1999.
- SZONDI, P. *Poética y filosofía de la historia*. Vol II. Trad. José Luis Arántegui. Madri: Visor, 2005.
- SZONDI. *Poética y filosofía de la historia*. Vol I. Trad. Francisco L. Lisi. Madri: Visor, 1992.
- 48 TOMLINKSON, Gary. "Five pictures of pathos". In: PASTER, G. K.; ROWE, K. & FLOYD-WILSON. M. (Ed.). *Reading the early modern passions*. Essays in the cultural history of emotion. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- TUAN, Yi-Fu. Space and place: humanistic perspective. In: GALE, S. OLSSON, G. (orgs.). *Philosophy in Geography*. Dordrecht : Reidel, 1979, pp. 387-427.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers II*. Paris: Gallilmard, 1974.
- WARBURG *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madri: Akal, 2010.
- WARBURG *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*, Introduction by Kurt W. Forster, Transl. David Britt. Los Angeles: CA (Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities), 1999.
- WARBURG. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Ed. Martin Warnke and Claudia Brink, Akademie Verlag, Berlin, 2000.
- WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- WELLEK. "The Term and Concept of *Classicism* in Literary History".

In: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. Yale New Haven: University Press, 1970.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

YVARS, José Francisco. *Imágenes cifradas: La biblioteca magnética de Aby Warburg*. Barcelona: Elba, 2010.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).¹ Um dos mais alentados e interessantes estudos de Blumenberg gira em torno desta metáfora (Höhlengänge. Frankfurt/a.M.: Suhrkamp, 1989). A resposta de Blumenberg à ideia de um “estilo de maturidade” que exija o retorno a um sentido primordial seria, provavelmente, a de que só há verdadeira maturidade se se prescinde de um retorno.

² Alguns gestos expressivos fixados em imagens são a brisa nos cabelos, referindo uma presença sobrenatural; a torção do corpo em supremo esforço ou medo; o desmaio extático; dedos em riste apontando o perigo etc. O anjo de Albrecht Dürer, apoiando a cabeça desolada sobre o punho, subsume a Pathosformel da melancolia e da vida intelectual.

³ Assim como as palavras levam à etimologia, as Pathosformeln levam à imagogênese dos gestos.

⁴ Este seria o “meio condutor” das Pathosformeln que se manifestam em corpos humanos que se vergam e volteiam em gestos, da Vênus de Botticelli às fotos de atletas em jornais.

⁵ Os painéis se dispersaram nos arquivos do Instituto, à época da transferência para Londres.

⁶ Remete a um limite arcaico de existência do homem perante a realidade prepotente — torna irrefutável a extrema contingência humana, ao próprio nível biológico. Para dar ordem ao caos da realidade, o mito organiza uma cosmologia.

⁷ Os painéis fornecidos por Blumenberg são hipereruditos e vastíssimos. Cada um de seus livros constitui verdadeiras enciclopédias do saber em torno de uma metáfora ou um conceito, que ele historia e analisa filosoficamente. Trabalho e leitura hercúleos.

⁸ Esta pesquisa está vinculada a um grupo de pesquisadores hispano-luso-americanos que há um ano se dedica à questão da pervivência do clássico na dramaturgia dos países a que pertencem. O objetivo é mapear, atualizar dados e avaliar a presença da herança clássica na Luso-Hispano-América.

A história da literatura brasileira através das antologias*

Carlos Alexandre Baumgarten
FURG / CNPq

Primeiro tempo: um pouco de história

A História da Literatura desenvolveu-se e afirmou-se no curso do século XIX, a partir da influência do Positivismo, que via na História a ciência capaz de resgatar o passado, recuperando os eventos tal como haviam verdadeiramente ocorrido. Tal crença não só proporcionou um rápido crescimento da ciência histórica, como também determinou que sua influência se disseminasse por todos os campos do saber oitocentista. Esse prestígio alcançado pela História transferiu-se para a História da Literatura, que, em boa parte do século XIX, estabeleceu-se como a principal disciplina e referência do campo dos estudos literários. A centralidade então alcançada pela História da Literatura deveu-se, também, à coincidência de sua ascensão com a consolidação dos estados nacionais que, tanto na América quanto na Europa, necessitavam de um discurso que os legitimasse e confirmasse em sua singularidade. Nesse contexto, a História da Literatura assume relevante papel social, pois cabia a ela não apenas a recuperação do acervo literário das comunidades nacionais, como a elaboração de um discurso que, construído a partir desse acervo, comprovasse a existência de uma unidade cultural no âmbito dessas mesmas comunidades.

Contudo, se a História e a própria História da Literatura

adquiriram prestígio graças aos postulados positivistas, foi devido a esses mesmos postulados que entraram em declínio e viram sua metodologia no trato da matéria histórica e literária ser posta em questão. No campo da História, essa situação configurou uma espécie de “crise”, já que o questionamento da atitude positivista tornou evidente que a crença na objetividade dos dados históricos era traída pela sua seleção e ordenação, inescapavelmente afetadas pela subjetividade do historiador ao estabelecer suas hipóteses.

52 A História da Literatura, por seu turno, a partir de uma pretensa objetividade a ser alcançada, organizava o acervo literário segundo conceitos como os de período e grupos, desconsiderando a natureza estética das obras literárias, ficando restrita ao que poderíamos chamar de uma estética da produção. Essa direção assumida pela História da Literatura foi determinante para sua crescente marginalidade no âmbito dos estudos literários, condição a que ficou relegada pelo menos até meados da segunda metade do século XX. Nesse sentido, a História da Literatura, havendo surgido no ambiente intelectual que produziu e promoveu o historicismo, viu-se igualmente atingida pela chamada “crise da história”, iniciada ainda no fim do século XIX e aprofundada no início do século XX.

Com um novo quadro intelectual de inclinação anti-historicista estabelecido, os estudos literários passaram a sofrer a influência de correntes cuja característica principal era a contestação dos métodos da História da Literatura. Situam-se, nesse âmbito, as propostas formuladas notadamente pela Estilística e pela Nova Crítica, e em menor extensão por aquelas contidas no pensamento dos formalistas russos, todas elas adeptas de uma abordagem imanente das obras literárias. Tal quadro abriu espaço para a ascensão da Teoria da Literatura, que, gradativamente, vai assumindo um protagonismo acadêmico

antes desfrutado pela História da Literatura. É interessante ressaltar que, no Brasil, são desse período duas publicações que, a despeito de sua natureza e orientação diversa, apresentam títulos que revelam a tentativa de se desvincularem da historiografia literária tradicional: de um lado, *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido; de outro, *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho. Em ambos os casos, o que se tem é a escrita de uma história da literatura brasileira, embora com abrangência e orientação distintas.

Somente em meados da segunda metade do século passado é que a história da literatura, em virtude da emergência de novas orientações teóricas surgidas no campo dos estudos históricos, volta a ocupar posição relevante nos debates que então se processam. Tais debates, vinculados especialmente à reflexão sobre as relações entre o discurso histórico e o discurso literário, têm origem nas sugestões primeiras constantes das propostas dos historiadores franceses da Escola dos Anais. A estas se seguem, no final da década de 60, as formulações de Hans Robert Jauss, com o seu *A história de literatura como provocação à teoria literária*, texto inaugurador da Estética da Recepção. Nele, o teórico alemão busca superar a distância existente entre o conhecimento histórico e o conhecimento estético das obras literárias, que se harmonizariam pela consideração de uma instância que é a da recepção a que as obras são submetidas ao longo de sua trajetória. Cabe registrar, ainda, que, no curso dos anos 80, a reflexão envolvendo as relações entre História e Literatura foi enriquecida pelas contribuições do movimento que ficou conhecido como Nova História.

Todas essas tentativas, aqui sumariamente enunciadas, ao pensarem a relação entre literatura e história, e ao reafirmarem a importância da História da Literatura, esbarram em diversos problemas estruturais, como os relacionados aos conceitos que

o historiador tem de literatura, de história, de sociedade, de ideologia. Além disso, devem elas enfrentar a questão do momento histórico em que determinada história literária é produzida, pois forças sociais, culturais e ideológicas interferem na visão que uma determinada sociedade tem em relação ao seu passado, sua história e sua identidade. Na busca por soluções para esses impasses, vários têm sido os teóricos a proporem alternativas, como as apontadas por Siegfried Schmidt, David Perkins, Niklas Luhmann, Harro Müller, Hans Ulrich Gumbrecht, Franco Moreti, entre tantos outros.

54 Enfim, especialmente a partir dos anos 70 do século passado, observa-se o surgimento e a afirmação de um forte movimento cujo objetivo é repensar a escrita da história da literatura, segundo novos parâmetros, sejam aqueles apontados por correntes do pensamento historiográfico vinculado aos caminhos abertos pela Teoria da História da Literatura e pela Teoria da Literatura, sejam aqueles concebidos no âmbito da reflexão histórica produzida nas décadas finais do século XX. Tal movimento não apenas recoloca a História da Literatura como objeto de reflexão constante no âmbito da academia, como proporciona o aparecimento de uma historiografia literária que, no seu conjunto, abdica do perfil totalizador apresentado pelas histórias da literatura de feitiço tradicional, determinando o surgimento de novas formas no historiar a literatura.

No Brasil, a repercussão alcançada pelos novos caminhos apontados pelo pensamento histórico e, particularmente, por aqueles abertos pela Teoria da História da Literatura, ganha relevância, especialmente a partir dos anos 80 do século passado, através da divulgação dos trabalhos realizados pelos integrantes do grupo inicialmente vinculado às teses estabelecidas pela estética da recepção e também por aqueles desenvolvidos por historiadores alinhados com as propostas renovadoras surgidas

no âmbito da ciência histórica. Nesse sentido, surgem publicações como *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (1979), *Teoria da literatura em suas fontes* (1983), ambas organizadas por Luiz Costa Lima, *Estética da recepção e história da literatura* (1989), de Regina Zilberman, *História da literatura: ensaios* (1994), de Leticia Mallard e outros, *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs* (1996), organizado por Heidrun Krieger Olinto, que, entre muitas outras, atestam a preocupação com o repensar a escrita e o lugar da História da Literatura no plano dos estudos literários.

Essa preocupação tem como uma de suas consequências mais significativas a revisão da historiografia literária brasileira, que, além de ser estudada minuciosamente, tem seus textos fundamentais resgatados e postos em circulação. Nesse sentido, é importante registrar trabalhos como os desenvolvidos por Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira, com a publicação de *O berço do cânone* (1998), reunião de textos fundadores da história da literatura brasileira, e por Roberto Acízelo de Souza, que, entre outros tantos trabalhos, recolocou em circulação *História da literatura brasileira e outros ensaios* (2002), de Joaquim Norberto de Sousa Silva, e *Historiografia da literatura brasileira: textos inaugurais* (2007), de Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro.

A ampla discussão sobre a História da Literatura é também responsável por um conjunto de ações que comprovam sua repercussão no meio acadêmico brasileiro: de um lado, a realização de continuados seminários e congressos, nacionais e internacionais, que se ocupam da reflexão sobre a História da Literatura; de outro, a constituição, no âmbito da Anpoll, de um Grupo de Trabalho voltado para o seu estudo. Além disso, assiste-se, igualmente, ao surgimento de programas de pós-graduação *stricto sensu* que elegem a História da Literatura como uma de suas áreas de concentração.

Nesses novos caminhos assumidos pela ciência histórica e pela própria Teoria da História da Literatura, observa-se a divulgação de um conjunto amplo e significativo de antologias revestidas de intenção historiográfica, que buscam, a seu modo, dar conta da escrita da história da literatura brasileira. Ao lado das antologias, afirmam-se igualmente formas alternativas de escrita historiográfica, como aquelas situadas no campo da ego-história, ou mesmo no âmbito de uma história dos afetos (OLINTO, 2008), como é o caso de boa parte das obras que integram a coleção “Como e por que ler...”, divulgadas através de Editora Objetiva.

Segundo tempo: alguns casos concretos

56 No âmbito do cenário antes referido, afirma-se a publicação, no Brasil, de uma série de antologias, organizadas a partir de critérios os mais distintos, cujo objetivo e intenção se revelam claramente historiográficos. Esse é o caso, por exemplo, das três publicações que serão objeto, a seguir, de breve exame: *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil* (2011), organizada por Zilá Bernd; *Os cem melhores poetas brasileiros do século* (2001), seleção de José Nêumane Pinto, e *Antologia comentada da poesia brasileira do século XXI* (2006), organizada por Manuel da Costa Pinto.

A *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil* (2011), de Zilá Bernd, configura-se como uma edição revista e aumentada de publicação originalmente divulgada no ano de 1992. Organizada a partir de um critério de natureza étnica, a antologia objetiva o resgate da produção de autores brasileiros afrodescendentes e, por extensão, uma ampliação do cânone literário brasileiro. Tal intenção é evidenciada

da no prefácio à segunda edição, assinado por Eduardo de Assis Duarte, que afirma:

A presente antologia cumpre, desde sua primeira edição, em 1992, papel de relevo junto a pesquisadores e estudantes de nossas letras interessados em ultrapassar os limites da literatura oficialmente estabelecida nos manuais e currículos escolares. Sua aparição soou como canto de esperança para uma pletera de textos e escritores condenados ao esquecimento. (BERND, 2011: VII)

Na “Apresentação da edição de 2011”, Zilá Bernd recupera o objetivo que a motivara a lançar a primeira edição da obra: o desejo de promover o “resgate da memória social do negro no Brasil através das manifestações poéticas publicadas a partir de 1859.” (BERND, 2011: 20) No mesmo texto, a autora elenca, entre outras justificativas para a reedição ampliada da obra, o objetivo da Lei 10.639/03, que estabelece o estímulo ao ensino da história e da literatura afro-brasileiras na Educação Básica. Além disso, justifica também a opção por “poesia afro-brasileira”, ao invés de “literatura negra”: de um lado, pelo fato de a primeira expressão remeter apenas à origem étnica da maioria dos autores; de outro, em virtude de “literatura negra” poder remeter à existência de uma essência negra. Na defesa de sua escolha, Zilá Bernd não apenas aponta para a tendência do uso da expressão “afro-brasileira”, constante de publicações recentes, como recorre a um conjunto de estudiosos, como Sueli Meira Liebig, Luíza Lobo e Eduardo de Assis Duarte, que, em seus escritos, assumem idêntica posição.

A Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil contempla 27 autores e 126 poemas que, segundo a autora, apresentam duas grandes tendências: a primeira, a do “enraizamento identitário”, se ocuparia da recuperação da memória, como forma de unir a comunidade negra em

sua luta contra o preconceito ainda hoje existente na sociedade brasileira; a segunda, a “enraizamento dinâmico e relacional”, conceito buscado em Michel Maffesoli, buscaria a afirmação da identidade como algo a ser construído no respeito à diversidade e na abertura para a relação com o outro . (BERND, 2011: 24)

O texto da “Apresentação” traz, ainda, um último subtítulo — “Como a antologia pode ser utilizada” —, que oferece uma série de sugestões de atividades que podem ser desenvolvidas em sala de aula, evidenciando seu caráter que, para além de historiográfico, é também didático. Assim, sugerem-se o estudo dos símbolos, da menção das figuras históricas e míticas, da enunciação feminina, do vocabulário da senzala, entre outros.

Na “Apresentação da edição de 1992”, constante do volume reeditado, a organizadora apresenta outros critérios que nortearam a escolha dos autores e textos. Tais critérios, para além de seu viés quantitativo, revelam igualmente uma preocupação de ordem estética, como se pode depreender da afirmativa seguinte:

A seleção de textos obedeceu rigorosamente ao critério da representatividade dos autores (autores com no mínimo duas ou três obras publicadas), do grau de literariedade de suas produções e pautou-se por uma classificação estabelecida por mim em *Negritude e literatura na América Latina* (1987). (BERND, 2011: 26)

A organização da antologia observa um critério essencialmente cronológico, uma vez que é ordenada em três grandes períodos: o Pré-Abolicionista, o Pós-Abolicionista e o Contemporâneo, cada um deles subdividido em vários itens nominados a partir de uma característica identificada na produção de cada autor selecionado. É importante registrar que os dois primeiros períodos abarcam apenas 31 páginas, enquanto o último, 213.

Sendo assim, constam dos primeiros unicamente três autores: Luís Gama, Cruz e Sousa e Lino Guedes. O período contemporâneo conta com os outros 24 autores constantes da antologia. Este último, por mais extenso, é organizado, em seu início, a partir do tópico “consciência”. Assim, os poetas são agrupados em virtude de sua poesia expressar uma “consciência resistente”, uma “consciência dilacerada”, ou uma “consciência trágica”. A seguir, evidenciando uma mudança de critério, apresenta-se a “A poesia afro-brasileira no feminino”, quando são destacadas as poetas Conceição Evaristo, Miriam Alves, Leda Maria Martins, Esmeralda Ribeiro, Jussara Santos e Ana Cruz. Por fim, há dois outros grandes blocos, constituído por aqueles autores cuja poesia evidenciaria a presença das duas grandes tendências antes referidas: a do “enraizamento identitário” e a do “enraizamento dinâmico e relacional”.

Os poemas de cada autor são precedidos por uma breve “Biografia”, por sua “Bibliografia” e por um sucinto comentário crítico, a cargo da organizadora Zilá Bernd, ou dos coorganizadores, Emilene Corrêa Souza e Plínio Carlos Corrêa Souza Jr. Cada poeta tem, no mínimo, um texto selecionado, caso de Abdias do Nascimento, ou, no máximo, oito textos, caso de Cuti, pseudônimo de Luiz Silva. Os comentários críticos não estão, via de regra, diretamente vinculados aos textos selecionados, mas assumem um caráter geral que busca caracterizar o conjunto da produção poética de cada autor. Veja-se, a título de exemplo, parte da apreciação crítica da obra de Solano Trindade:

Solano Trindade vincula-se à vertente de poetas da Negritude antilhana, como Nicolás Guillén e Aimé Césaire, caracterizada pelo engajamento ao marxismo e por um forte sentimento de pertença ao solo americano. O eu-lírico

emerge no poema para evocar com orgulho suas raízes africanas e afirmar sua vinculação à América. (BERND, 2011: 62)

60 Concebida da forma como foi apresentada, a *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*, de Zilá Bernd, cumpre integralmente seus objetivos: de um lado, caracteriza-se como uma história da poesia brasileira de autoria de afrodescendentes, sem, contudo, assumir um perfil de natureza totalizadora, já que estabelece critérios de seleção, quantitativos e qualitativos, que estão claramente formulados em sua introdução; de outro, promove o resgate de um conjunto de autores que, em sua quase totalidade, estão ausentes das histórias da literatura brasileira. Com tal procedimento, a autora não apenas disponibiliza aos pesquisadores material significativo para a compreensão do sistema literário nacional, como também promove um alargamento do cânone literário brasileiro, intenção que compartilha com aqueles trabalhos que vêm sendo realizados no âmbito dos discursos situados à margem da historiografia literária brasileira tradicional.

Outra é a natureza da antologia *Os cem melhores poetas brasileiros do século*, de José Nêumane Pinto, publicada originalmente em 2001, com segunda edição de 2004. A publicação abre-se com o texto “Uma demão de prosa”, de autoria do organizador, que se apresenta dividido em sete partes. Na parte inicial, Nêumane Pinto resguarda sua posição, caracterizando-se não como um especialista ou professor de literatura, mas apenas como “poeta bissexto e um leitor de poesia, não como um crítico, ou seja, um organizador com méritos e legitimidade acadêmicos e culturais.” (PINTO, 2004: 11). Na segunda parte, “Imagens da infância”, o autor justifica ter concordado com a empreitada de organizar a antologia, a pedido do amigo Luiz Fernando Emediato, uma vez que, desde a infância, tivera um contato per-

manente com a literatura e, em particular, com a leitura de poesia. Na sequência, em “No país dos bissextos”, justifica a inclusão de alguns nomes que, inobstante terem sua produção valorizada no campo da prosa de ficção, são, no seu juízo, poetas importantes, como é o caso de Machado de Assis, ou mesmo de Ariano Suassuna, mais conhecido por sua dramaturgia. Na quarta parte do texto introdutório, “A escolha do poema”, Nêumane Pinto afirma ter adotado como critério organizativo a escolha de apenas um texto por autor, tarefa que foi guiado, na maior parte das vezes, pela “preferência pessoal”, e, em outros casos, por conselho de especialistas e amigos que o auxiliaram na seleção. Em “Presença da vanguarda”, quinta parte da introdução, aborda a inclusão dos poetas atuantes nas vanguardas poéticas situadas entre os anos 50 e 70, e justifica a inclusão no mesmo período do poeta Chacal, visto como significativo da chamada “geração mimeógrafo”. A seguir, em “A turma da feira livre”, busca justificar a inclusão dos chamados poetas populares, essencialmente aqueles vinculados à música popular e ao cordel, e mais uma vez se resguarda de possíveis críticas, quando afirma:

61

Este certamente não será o único desapontamento que provocará esta minha antologia. Pedras poderão chover sobre minha cabeçorra pela escolha de uma letra de música de Zé Ramalho. (PINTO, 2004: 16)

“A sanha dos herdeiros”, que finaliza o texto introdutório, configura-se como o espaço para comentários a respeito das dificuldades na obtenção de autorização dos herdeiros e familiares de poetas, para a inclusão de textos na antologia, fato impeditivo de que “estudantes e leitores comuns tenham acesso às obras de autores fundamentais como Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e tantos outros.” (PINTO, 2004: 17)

62

Diferentemente do trabalho organizado por Zilá Bernd, a antologia de Nêumane Pinto adota, em sua organização, um critério essencialmente tradicional, porquanto lança mão de uma periodização buscada nas histórias da literatura brasileira de perfil tradicional. Nesse sentido, a antologia apresenta-se subdividida em seis partes: 1 – Pré-Modernismo, que inclui poetas parnasianos, como Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, e simbolistas, como Alphonsus de Guimaraens, ao lado de nomes como os de Augusto dos Anjos, Machado de Assis e Raul de Leoni, entre outros; 2 – Modernismo, contemplando os poetas surgidos na primeira hora do Modernismo brasileiro e aqueles que estrearam no curso da década de 30; 3 – Geração de 45, incluindo, entre outros, Geir Campos, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Paulo Mendes Campos; 4 – Concretismo, Neoconcretismo, Práxis e Poema Processo, constituída pelos irmãos Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Mário Chamie, Wladimir Dias-Pino e outros; 5 – Contemporâneos, a parte mais extensa da antologia, abarcando 37 poetas; 6 – Poetas Populares, incluindo seis poetas vinculados à poesia de cordel: José Camelo de Melo Resende, José Pacheco, Manoel Camilo dos Santos, Otacílio Batista, Patativa do Assaré e Zé da Luz.

Os capítulos antes mencionados são organizados por ordem alfabética do nome do poeta. Nesse sentido, o primeiro poeta constante da antologia é Alberto de Oliveira, seguido de Alphonsus de Guimaraens. Os poetas têm seu local e ano de nascimento indicados e, após, situa-se pequeno comentário sobre a natureza de sua obra e são indicadas suas publicações. O comentário feito pelo organizador vem, na maior parte dos casos, amparado em juízo já formulado por algum crítico e/ou historiador de mérito reconhecido. É exemplar, nesse sentido, a apreciação sobre a poesia de Alphonsus de Guimaraens:

Alphonsus de Guimaraens é considerado o poeta mais místico do nosso Simbolismo. Seu misticismo, porém, “é tênue, esbatido pela ternura e pela melancolia (Antonio Candido/José Aderaldo Castello). Chamado de “poeta lunar” por Alceu Amoroso Lima, tem como tema preferido a morte. (PINTO, 2004: 26)

Mesmo quando trata dos poetas populares, talvez a seção mais original de sua antologia, José Nêumane Pinto socorre-se de “vozes autorizadas”, na apresentação que faz dos poetas e de sua poesia, como é caso de Zé da Luz, quando recorre a Manuel Bandeira, para quem o poeta paraibano “pertence àquela categoria de poetas intermediários entre a poesia culta da cidade e a poesia dos improvisadores sertanejos”, e a José Lins do Rego, que dizia escutar na poesia de Zé da Luz “o falar arrastado do povo, nos erres comidos, nos eles sem força”. (PINTO, 2004, 311).

Contudo, a despeito de seu perfil tradicional e, em alguns casos, da utilização de categorias já superadas pela historiografia literária contemporânea, a antologia organizada por José Nêumane Pinto alia-se às obras do gênero no sentido de divulgar poetas pouco conhecidos e estudados, como é o caso do poeta paraibano José Chagas, do cearense Francisco Carvalho, do baiano Ruy Espinheira Filho, entre muitos outros. Nesses casos, como os autores não têm sua poesia estudada no âmbito das histórias da literatura brasileira, José Nêumane, na falta de um juízo acadêmico, vale-se das palavras dos próprios poetas, a partir das quais procura caracterizar sua produção. A divulgação de autores ausentes das histórias da literatura brasileira contribui, como no caso da antologia organizada por Zilá Bernd, não só para o alargamento do cânone literário brasileiro, como disponibiliza um acervo a ser considerado por aqueles que vêm, hoje, se dedicando a historiar a produção poética do País.

O desejo de mapear e, em certa medida, historiar a literatura brasileira, particularmente através da organização de antologias, tem seu exemplo mais radical em *Antologia comentada da poesia brasileira do século XXI* (2006), de Manuel da Costa Pinto. Divulgado pela Publifolha de São Paulo, o trabalho de Manuel da Costa Pinto reúne 70 poetas em atividade nos primeiros anos do atual século. Na “Apresentação”, o autor aponta o desafio que teve de enfrentar pelo fato de reunir, “num mesmo volume, autores já consagrados, com vários livros publicados e extensa fortuna crítica, ao lado de poetas que editaram apenas uma ou duas coletâneas praticamente desconhecidas do público e com recepção incipiente nos jornais e nas revistas especializadas.” (PINTO, 2006: 9) Nesse sentido, a antologia reúne poetas com extensa produção, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Mário Chamie, Francisco Alvim, e poetas com produção que data dos anos 90 em diante, com Sérgio Alcides e Manuel Ricardo de Lima, entre outros.

O exame do trabalho de Manuel da Costa Pinto revela que o mesmo, a exemplo dos anteriores, reveste-se de uma intenção historiográfica, porquanto traça um amplo painel da produção poética brasileira do século XXI, reunindo textos de 70 poetas, “número que pareceu suficiente para apresentar um quadro amplo da produção contemporânea.” (PINTO, 2006: 10). Assim, embora o organizador afirme que a antologia “atende menos aos interessados na história da literatura brasileira [...] do que àquele leitor que vê na poesia um organismo vivo” (PINTO, 2006: 9), o trabalho, na sua forma final, assume um caráter claramente historiográfico, uma vez que tem entre seus objetivos construir um quadro que revele as marcas assumidas pela dicção poética brasileira do presente, seja aquela formulada por autores já consagrados, seja aquela proposta por poetas estreantes.

A Antologia comentada da poesia brasileira do século

XXI apresenta seus capítulos organizados por ordem alfabética, segundo o sobrenome dos autores. Além disso, o número de textos selecionados varia de autor para autor, uma vez que observada a necessidade de fornecer uma amostragem representativa da produção de cada poeta. Entre os critérios adotados na organização da obra, encontram-se também o privilégio concedido à produção recente dos poetas e a inclusão de poemas ainda inéditos cedidos pelos autores. Em nota de rodapé, o organizador justifica as ausências de Hilda Hilst e Bruno Tolentino; a primeira, por não haver produzido poesia no século XXI; o segundo, por não ter autorizado a publicação de seus poemas.

Cada capítulo abre-se com o nome do autor, acompanhado de seu local e data de nascimento. Após, vem a seleção de poemas, que é acompanhada de uma leitura crítica que leva em consideração não apenas os temas abordados, mas também os recursos de natureza estética utilizados pelo poeta. Nesse exercício crítico, Manuel da Costa Pinto estabelece, na maior parte dos casos, uma relação entre os elementos detectados nos poemas selecionados e o conjunto da produção poética de cada autor.

65

Ao mapear, nos termos antes referidos, a produção poética brasileira do século XXI, Manuel da Costa Pinto promove a divulgação de um número significativo de poetas, cujas obras permanecem desconhecidas da maioria dos leitores brasileiros, mesmo daqueles que se dedicam ao exercício da crítica e à escrita da história da literatura brasileira. Sua antologia, a exemplo das anteriores aqui examinadas, abandona a pretensão totalizadora própria das histórias da literatura de feição tradicional e amplia os caminhos a serem trilhados por uma historiografia brasileira do presente que se pretenda em consonância com as perspectivas abertas pela ciência histórica e pela Teoria da História da Literatura, em suas propostas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- ALMERÍA, Beltrán Luis; ESCRIG, José Antonio (orgs). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2005.
- BARRENTO, João. *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1986.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. História da literatura: origens e perspectivas atuais. *Cadernos Literários*. Rio Grande, volume 14, número 2, dezembro de 2007.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (org.). *História da literatura: itinerários e perspectivas*. Rio Grande, Editora da Universidade Federal do Rio Grande, 2011.
- BERND, Zilá (org.). *Antologia da poesia afro-brasileira*. 150 anos de consciência negra no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.
- MALLARD, Leticia et alii. *História da literatura*. Ensaios. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- MARSHALL, Brown (ed.). *The uses of Literary History*. London: Duke University Press, 1995.
- 66 MOREIRA, Maria Eunice (org). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- MOREIRA, Maria Eunice (org). *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.
- OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de literatura*. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.
- OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Ciência da literatura empírica: uma alternativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- OLINTO, Heidrun Krieger. Uma historiografia literária afetiva. *Cadernos de pesquisa em literatura*. Porto Alegre, volume 14, número 1, junho de 2008.
- PINTO, José Nêumane (org.). *Os cem melhores poetas brasileiros do século*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- PINTO, Manuel da Costa (org.). *Antologia comentada da poesia brasileira do século XXI*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia literária brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

SOUZA, Roberto Acízelo de. História da literatura. In _____. *Formação da teoria da literatura*. Inventário de pendências e protocolo de intenções. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1987. p. 62-85.

NOTA

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

Historiografia literária em cenários multi-opcionais

Heidrun Krieger Olinto
PUC-Rio / CNPq

Também a história da literatura é uma história escrita na história.

Mario Pazzaglia

Um projeto teórico em construção

68 As reflexões propostas focalizam projetos teóricos recentes que pretendem visualizar fenômenos e constelações híbridas em sua complexidade e diversidade, invisíveis no horizonte de modelos opositivos de identidade e diferença. Concebido como *work in progress*, o projeto de Breinig e Lösch (2002) problematiza questões de fronteira em construções identitárias sob o signo da *transdiferença*. Neste quadro, com acento sobre *doing identity*, o termo promete ensaiar articulações preciosas em relação a conceitos tradicionais de diferença e oferecer um olhar novo sobre fenômenos limiares ao sublinhar, ao mesmo tempo, o seu caráter construtivo e histórico. Fenômenos de *transdiferença*, contrariando a estabilidade da ordem estrutural pela inclusão de ações dissidentes, em lugar de sua exclusão e/ou assimilação, passam, nesta visão, por processos constantes de (re)negociação, relativizando a sua entidade e respectiva identidade como mera diferença. A minha leitura pretende sina-

lizar o potencial criativo desta proposta teórica discutindo a ideia de *transdiferença* em diálogo com novos experimentos de historiografia literária, entre os quais ganha destaque *A New History of German Literature* (2004).

Uma primeira pergunta que orienta as minhas indagações pode ser formulada do seguinte modo: Como atribuir, hoje, uma identidade ao fenômeno literário, quando um eventual interesse por sua configuração verbal implica igualmente um olhar atento sobre a sua situação comunicativa, sua historicidade e sobre possíveis formas de construção de conhecimento acerca dele? Essa questão será abordada a partir de uma concepção de literatura como sistema social e cultural complexo que, ao expandir os seus limites além da unidade textual, dificulta tentativas de sua identificação, hoje sujeita a permanente discussão de suas fronteiras. Uma revisão do próprio repertório teórico e dos instrumentos metodológicos em circulação – tornando visíveis as condições alteradas do seu circuito comunicativo mediado por processos de produção, transmissão e consumo – precisa estender-se, necessariamente, às opções disponíveis e aceitáveis para a prática historiográfica da literatura.

69

Neste contexto emerge uma pequena novidade teórica que oferece uma oportunidade de deslocar a atenção do estudioso do fenômeno literário. De índole processual, o conceito de *transdiferença* pretende ocupar nada menos do que um lugar distinto em discursos da diferença, ao reconhecer — paradoxalmente — fronteiras como força orientadora indispensável e tematizar, ao mesmo tempo, a dinâmica interativa de fenômenos e eventos pertencentes a zonas indeterminadas, contingentes, de múltipla pertença. Geralmente eles são ignorados em propostas teóricas dedicadas antes à elaboração de instrumentos comprometidos com a redução de complexidade e, portanto,

com a circunscrição precisa dos contornos que lhes conferem a sua inconfundível identidade.

70 Na busca de uma nova imaginação teórica na esfera disciplinar dos estudos literários, a minha contribuição é centrada sobre este projeto recente apresentado declaradamente como pensamento alternativo. Em contraste com modelos enraizados em teorias da diferença, a sua originalidade reside na manutenção explícita da diferença, mas, ao mesmo tempo, na sua transgressão pela produção simultânea da *transdiferença*.¹ Neste sentido, o modelo questiona constructos binários sem propor, no entanto, a sua superação dialética com promessas de estabilizar as suas fronteiras por meio de sínteses ou solucionar eventuais impasses com a sugestão da criação de terceiros espaços. Ao contrário, os idealizadores do projeto, Helmbrecht Breinig e Klaus Lösch, americanistas da Universidade de Erlangen, enfatizam antes como condição básica a existência de fronteiras, ainda que oscilantes e em permanente estado de emergência e transgressão. Desta forma, eles oferecem um cenário discursivo opcional para discussões teóricas acerca de conceitos de identidade e diferença, que facultam referências a repertórios geralmente ocultos/ocultados, de difícil acesso ou recuperação. Segundo os autores de “Difference and Transdifference” (BREINIG & LÖSCH, 2002), uma teoria da *transdiferença* permitiria focar, precisamente, estas zonas latentes, dando visibilidade a sua inescapável ligação instável com fronteiras e diferenças. No âmbito destes argumentos, pretendo sinalizar a contribuição valiosa do conceito em construção para os estudos literários a partir das possibilidades operacionais discutidas em textos programáticos inaugurais publicados na coletânea *Differenzen anders denken* (ALLOLIO-NÄCKE, et alii, 2005) que, no próprio título, traduz a concepção de *transdiferença* como forma alternativa de pensar diferenças (OLINTO, 2009).

Trata-se apenas de mais um neologismo que oferece um jogo de conceitos pelo acréscimo do prefixo *trans*, de reduzido potencial explicativo na discussão da diferença e sem ganho significativo para uma investigação científica de processos identitários mais adequada aos fenômenos literários vistos como processos comunicativos complexos? Essa pergunta será articulada em torno de modelos de historiografia literária que desafiam repertórios teóricos existentes e se situam de forma ambígua e complexa neste espaço de *transdiferença* que legitima os seus contornos indicando pontos de contato e distinções conceituais em relação com modelos teóricos que sublinham igualmente processos híbridos, trans- e multiculturais em suas propostas de configuração identitária (BREINIG & LÖSCH, 2002).

Nascido, assim, do desejo de questionar o pensamento da diferença — em seus extremos polares ainda sentido como binário e homogeneizante — a partir de uma focalização mais atenta dos processos periféricos ativos nas esferas culturais intersticiais que se afastam dos centros reais ou simbólicos, o conceito de *transdiferença* pretende enxergar o que é negligenciado ou minimizado em modelos tradicionais de diferença. Central na proposta, e aparentemente paradoxal, é o reconhecimento enfático da diferença precisamente como força geradora da própria possibilidade de identificação. Em outras palavras, ela não pretende subsumir a diferença em uma unidade mais elevada, mas tampouco preservá-la apenas como forma de orientação indispensável. Nesta ótica, tanto o foco exclusivo sobre a diferença quanto a sua desconstrução radical são questionados em função do restrito potencial explicativo na investigação de práticas, situações e fenômenos atuais concretos. Neste horizonte, o termo *transdiferença*, com ênfase sobre o prefixo *trans*, permite dialogar com conceitos vizinhos de diferença, não a partir de gestos de transgressão de linhas fronteiriças anteriores, mas

pelo relevo dado à ambivalência por elas produzida, sublinhando neste próprio ato de confirmação performativa a sua inerente instabilidade. Deste modo, aponta-se uma situação de conflito sem promessa de solução acenando para um lugar alternativo, estável e duradouro.

72

Em reiterados momentos do programa-manifesto fica claro que o conceito pretende visualizar fenômenos refratários, rebeldes à inserção em polaridades binárias, porque atravessa, por assim dizer, as fronteiras e torna oscilante a diferença nelas inscrita, sem dissolvê-la, no entanto. O conceito, embora interpelando a validade de constructos dualistas de diferença, não se entende tampouco como a sua superação. A diferença, por assim dizer, colocada entre parênteses, é preservada como ponto de referência: não há transdiferença sem diferença. “Deste modo, transdiferença não pode ser entendida como eliminação de diferença, como forma de desdiferenciação ou síntese, mas descreve, ao contrário, situações em que construções de diferença, fundadas sobre lógicas dicotômicas, se tornam flutuantes ao suspender temporariamente a sua validade sem, no entanto, serem desconstruídas de forma definitiva. [...] Em outras palavras, transdiferença se articula de modo suplementar e não substitutivo com relação ao conceito de diferença” (BREINIG & LÖSCH, 2002, p. 23, tradução minha).

Como, então, tornar operacionalmente significativo o uso do termo na investigação e avaliação de novos experimentos de historiografia literária que escapam a descrições, classificações e mapeamentos simples?

Novos caminhos experimentais de historiografia literária

A pretensão de contar “mais do que uma história” – sublinhada por David Wellbery na introdução de *A New History of German Literature* (WELLBERY et alii, 2004a) – situa este expe-

rimento historiográfico no centro dos debates atuais nos estudos literários.² Menos como cartografia de determinado estado da arte, mas antes como expressão de certa atmosfera intelectual que anima as ciências humanísticas e se manifesta em cruzamentos inesperados e ousados em diversos campos disciplinares. A celebração enfática da obra por Andreas Huyssen, como final feliz de uma longa espera de 35 anos, e a sua classificação por Peter von Matt como halo de gaia ciência (MATT, 2006), iluminam de forma singela os caminhos ensaiados pela produção literária, pelas formas de sua teorização e pelas opções de sua configuração historiográfica. A voz autorizada dos dois germanistas críticos da literatura e cultura afinados com indagações avançadas nestes campos de estudos dá contorno a uma particular convergência de propósitos presentes na construção de conhecimento ao longo das últimas décadas. Enquanto Huyssen acusa com sua exclamação de júbilo explícito o resgate de promessas da chamada revolução paradigmática anunciada em fins dos anos de 1960 e nas décadas subsequentes experimentada em diversas tentativas de concretização na prática, a resenha de Matt acentua o valor de uma nova *imaginação* teórica atuante na realização do experimento historiográfico. A própria forma ensaística, equilibrando o seu discurso na fronteira entre ciência e arte criativa, sublinha o privilégio dado a modelos catalisadores de complexidade capazes de abrigar linguagens plurais, múltiplas camadas espaciais e durações pluritemporais.

73

O crédito dado ao livro, editado por David E. Wellbery em colaboração com Judith Ryan, Hans Ulrich Gumbrecht, Anton Kaes, Joseph Leo Koerner e Dorothea E. von Mücke, certamente não se explica apenas pela multiplicidade de informações e de eventos tematizados — em quase 200 ensaios produzidos por 152 contribuintes recrutados entre teóricos e historiadores de

literatura, críticos, filósofos, musicólogos, estudiosos do teatro, do cinema, da mídia — mas, também, pela própria estruturação dos ensaios articulados como estrelas de uma constelação. O potencial comunicativo dessa estrutura dissipativa é idealizado por Wellbery para seduzir os usuários a experimentar caminhos alternativos e atalhos transversais, e para provocar efeitos-surpresa ao gerar momentos de iluminação intensa capaz de descortinar cenários multiespaciais e multitemporais dos ambientes artísticos e político-culturais de 13 séculos de história de literatura e cultura germânicas.

74 Um dos aspectos significativos que distinguem o referido experimento historiográfico diz respeito ao circuito comunicativo, de modo geral, dirigido a estudantes e estudiosos de literatura germânica. Em sua introdução de *A New History of German Literature*, Wellbery enfatiza que não pretende excluir essa parcela — “on the contrary!” —, mas deslocar o acento também sobre o “general or educated reader” (WELLBERY, 2004b, p.xxi), incluindo no circuito comunicativo não apenas especialistas da área, mas igualmente leitores tão somente motivados por desejos particulares, não limitados à preparação de leituras escolares, exames bem sucedidos e propósitos de investigação científica. Segundo o autor, esses leitores encontram-se “almost anywhere” (p.xxii) nas condições atuais de circulação internacional de livros, promovida por produções massivas em escala global facultadas por novas tecnologias eletrônicas e, ainda, marcadas pela diversidade étnica nos grandes centros urbanos mundiais.

A sua contundente crítica a histórias literárias tradicionais justifica-se, ainda, pela radicalização da ideia da historicidade da literatura, enfatizada não só a partir de sua capacidade de testemunhar experiências humanas concretas, mas também em função de sua desejável ressonância na vida dos próprios leitores.

res. Para Wellbery, estes efeitos encontram-se inseparáveis da particularidade de seu momento, do seu caráter histórico como ocorrência contingente. Essas características, ausentes em historiografias herdadas, sublinham textos e performances literárias como eventos singulares, e não enquanto instâncias exemplares de tendências e normas gerais, cristalizadas na configuração de espírito de época, nação, classe social ou ideal estético, que transformam casos particulares em manifestações típicas aplainando, assim, a sua diferença. Em outras palavras, esta operação de redução da complexidade apaga precisamente a sua singularidade datável, a sua contingência. Contrastando com este tipo de historiografia, *A New History of German Literature* apresenta-se na qualidade de um contra-modelo, ao pretender restaurar o acesso a dimensões invisíveis e silenciadas nos processos de produção literária e de suas formas de teorização que sustentam a escrita de histórias de literatura tradicionais.

75

Esse experimento historiográfico da literatura alemã oferece, na perspectiva norte-americana, uma visão do espaço cultural germânico contrariando a ideia de uma unidade espiritual em constante progresso linear que se desenvolve de sua origem em direção a uma realização final, em certo momento sustentada pela ideia de uma unidade nacional. Tampouco se trata de uma galeria de grandes autores enfileirados segundo uma classificação em épocas definidas de antemão a partir de seus inícios e fins, mas, antes, as datas que acompanham os títulos dos diversos ensaios que compõem a coletânea visam focar momentos históricos, políticos e culturais e suas expressões estéticas, a partir dos quais são iluminados determinados fenômenos literários.

Na verdade a proposta concretizada nesta história da literatura tem diversos padrinhos espirituais anteriores e contemporâneos em outros experimentos sensíveis não só às questões

do despertar epistemológico na origem de certas revoluções paradigmáticas no espaço disciplinar dos estudos de literatura com ressonância sobre as formas de sua teorização e prática historiográfica, mas igualmente afinados com a expansão de nossas experiências e suas formas de simbolização num mundo globalizado de feições multiculturais. Wellbery cita especificamente *A New History of French Literature*, editado na década anterior, em 1994, sob a responsabilidade de Denis Hollier, e que substituiu igualmente a forma da narrativa contínua extensa, de autoria única, dando lugar a múltiplas vozes centradas sobre momentos ímpares na história literária, despidos do seu papel tradicional exclusivo de redutores da complexidade, ao tornar invisível precisamente o seu caráter contingente (HOLLIER, 1994).

76 Trata-se, no caso, de dar ênfase ao “communicative potential of the anecdotal and the discontinuous for generating sudden illumination” (WELLBERY, 2004b, p. xviii), evidenciando, assim, a experiência de um momento na escala temporal que exhibe simultaneamente tanto a marca do típico quanto a marca do único. Essa opção de composição escritural, dando atenção ao normal excepcional, funciona também como catalisador de complexidades que oferece “dazzling glimpses” aproximados por Wellbery à imagem cunhada por Walter Benjamin do “tiger’s leap into the past”, em que a singularidade de um evento literário ganha iluminação específica, enquanto ao típico normatizado é reservado o papel de pano de fundo, de dimensão momentaneamente invisível mas tacitamente presente. Segundo o autor da introdução, antes de mais nada são essas interrupções momentâneas do contínuo temporal, tendo como efeito a ramificação do cânone herdado num caleidoscópio de momentos, que fazem com que os eventos literários não permaneçam enclausurados numa estrutura histórica fechada, imóvel, mas que possam ser

entendidos e representificados como entrecruzamentos de inúmeras molduras referenciais temporais e espaciais em confronto, cuja interação, em cada instante, conduz a uma constelação única. Com esta estratégia, “gratefully adapted form *A New History of French Literature*”, ele tentou encontrar precisamente um nível de historicidade capaz de expressar a singularidade do evento literário (WELLBERY, 2004b, p.xxii).

A composição da historiografia em forma de ensaios — no sentido literal de tentativas, de experimentos — não representa apenas uma estratégia de investigação dos distintos tópicos, mas pretende traduzir explicitamente paixões e interesses particulares que guiam os contribuintes individuais em suas escolhas e preferências temáticas, estilísticas, teóricas, estéticas e políticas. Esse aspecto do livro reflete claramente a visão dos editores acerca do estado atual da investigação no campo disciplinar da história da literatura, marcado pela coexistência de diversos paradigmas conflitantes. No entanto, essa liberdade de escolha surge contrabalançada por certos pressupostos convergentes em relação a convicções compartilhadas acerca da mobilidade de conceitos de tempo e espaço e seus respectivos campos semânticos. Assim, a recusa consensual de traduzir a complexa cartografia da realidade histórica por uma narrativa unidimensional demanda, por parte dos historiadores, constantes reconstruções do seu repertório teórico a partir do qual enxergam e esboçam os contextos de experiência da temporalidade.

O experimento reflete, ainda, uma realidade básica da vida literária, porque os livros afetam sensibilidades distintas de modo desigual e sua ressonância depende igualmente de diferentes modos de ler. No contexto dessas convicções, emerge mais uma das virtudes da forma de apresentação destacada por Wellbery: chamar atenção sobre o fato de que outras escolhas *teriam sido*

possíveis, o que o próprio título do livro atesta na troca do artigo determinado pela forma indeterminada: uma história da literatura alemã. A proposta alternativa do projeto funda-se no princípio da montagem, do arranjo de fragmentos, sem pretensão de compor imagens unificadas, nem unificáveis. E, neste sentido, ele é deliberadamente estruturado a partir da justaposição de eventos interrompendo a linearidade sequencial de histórias de literatura e produzindo efeitos de heterogeneidade.

78 É também esta qualidade, presente em *A New History of German Literature*, que distingue essa escrita de congêneres anteriores, tanto em sua proposta temática quanto na sua configuração estrutural. Mas é igualmente esta qualidade que torna impossível enxergar esta história pelas lentes de teorias historiográficas tradicionais de literatura. No horizonte dos argumentos expostos, antes ela poderia ser vista, em sua forma constelar, como ensaio capaz de recuperar valores de uma gaia ciência, idealizada por Nietzsche “para fazer brilhar novas galáxias de alegria” (NIETZSCHE, 2007. p. 64) a partir de cruzamentos inesperados, livres, paradoxais.

Observações finais

Não cabe, neste momento, uma leitura exemplar desta nova história da literatura alemã pela ótica da *transdiferença*. Creio, no entanto, que a minha exposição das marcas do seu caráter singular, avesso a uma identificação por diferença e rebelde a uma teorização centrada sobre unidades, totalidades e sínteses – passíveis de serem fechadas por fronteiras como garantia de sua integridade – sugere uma aliança valiosa com pressupostos fundantes do conceito de *transdiferença* permitindo, no caso, dar visibilidade a suas dimensões e superposições multitemporais e multiespaciais. Neste sentido, o livro apresenta-se na qualidade de contra-modelo ao pretender restaurar aces-

sos a esferas secretas e silenciosas. Como o projeto da *transdiferença*. Mas, se esta nova imaginação teórica é, de fato, capaz de introduzir uma perspectiva inovadora nos estudos de literatura, não dependerá apenas de sua força explicativa, mas igualmente de seu poder de persuasão. Em outras palavras, para celebrar um circuito comunicativo dinâmico importa captar não só as vozes dos seus criadores, mas também dos seus ouvintes.

No momento, segundo reiteração constante dos próprios idealizadores, trata-se apenas de um *concept in progress*. Fica assim o convite para um olhar crítico não apenas analisar as suas promessas, mas igualmente os seus possíveis efeitos: dar visibilidade a fenômenos e eventos que, em sua excessiva complexidade e mobilidade, desafiam os modelos tradicionais de compreensão. Em nosso caso trata-se de um olhar cauteloso sobre os ganhos e as perdas que estes novos projetos teóricos e experimentos práticos de historiografia literária podem oferecer.

79

NOTAS

¹ O conceito de *transdiferença* foi apresentado no trabalho “Sob o signo da *transdiferença*”, no Congresso da Internacional Latin American Studies Association (LASA 2009), com o tema *Repensando desigualdades*, realizado na PUC-Rio, Rio de Janeiro, junho de 2009, e publicado em *Beyond Binarisms. Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature* (OLINTO, 2009, p.61-65).

² O caráter inovador do livro *A New History of German Literature* como experimento provocador de historiografia literária atual foi avaliado, parcialmente, durante o XI Congresso Internacional da ABRALIC, com o tema *Tessituras, Interações, Convergências*, USP, São Paulo, julho de 2008.

REFERÊNCIAS

- ALLOLIO-NÄCKE, Lars, KALSCHUEER, Britta e MANZESCHKE, Arne (eds.). *Differenzen anders denken*. Frankfurt/New York: Campus, 2005.
- BREINIG, Helmbrecht e LÖSCH, Klaus. "Introduction: Difference and Transdifference". In: _____ e Jürgen Gebhardt (eds.). *Multiculturalism in Contemporary Societies*. Erlangen: Universitätsbund, 2002, p.11-36.
- HOLLIER, Denis (ed.). *A new history of French literature*. Cambridge: Harvard UP, 1994.
- MATT, Peter von. Rezension. "Feuilleton Literatur". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.4.2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OLINTO, Heidrun Krieger. "Historiografia literária na torre de Babel". Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008, cd-rom.
- OLINTO, Heidrun Krieger. Notas sobre o conceito de transdiferença. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Beyond Binarisms. Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p.61-67.
- WELLBERY, David E. et alii (eds.). *A New History of German Literature*. Cambridge: Harvard UP, 2004a.
- WELLBERY, David E. "Introduction". In: _____. *A New History of German Literature*. Cambridge: Harvard UP, 2004b, p. xxii-xxv.

A possibilidade da história literária: anotações primeiras

João Cezar de Castro Rocha
UERJ / FAPERJ / CNPq

Advertência necessária

Antes mesmo de principiar, devo advertir o leitor do caráter inicial das observações que proporei. Trata-se, de fato, de anotações primeiras sobre um possível projeto para a escrita de uma “nova história da literatura brasileira”.¹ Em consequência, o caráter lacunar de algumas afirmações e o sentido provisório das poucas conclusões apresentadas.

81

Breve descrição do projeto

Em boa medida, o projeto de *A New History of Brazilian Literature* pretende dialogar com a série de histórias literárias publicadas pela Harvard University Press desde o lançamento, em 1989, de *A New History of French Literature*, organizada por Denis Hollier. O projeto prosseguiu com os volumes organizados por David Wellbery (*A New History of German Literature*, 2005) e por Greil Marcus e Werner Sollors (*A New Literary History of America*, 2009). Produzir, hoje em dia, uma história literária implica estabelecer um diálogo intertextual com o próprio gênero história literária. Nesse sentido, *A New History of Brazilian Literature* pretende problematizar tanto o conceito de literatura, quanto a escrita de histórias literárias.

Os seguintes pressupostos teóricos orientarão a iniciativa:

1 - O próprio conceito de *literatura* será objeto de refle-

xão. Em outras palavras, em lugar de partir de uma concepção normativa de literatura, a ser “aplicada” à circunstância histórica brasileira, os diferentes sentidos históricos assumidos pelo conceito de literatura serão discutidos. Esse princípio permitirá reescrever a história de certas polêmicas da história cultural brasileira, pois serão relacionadas à disputa pela definição de literatura.

2 - A ideia de literatura *brasileira*, enquanto entidade “autônoma”, será desnaturalizada. Em seu lugar, propomos que se pense a literatura *brasileira* a partir de um eixo de relações, caracterizando uma abordagem comparativa.

82 Privilegiaremos, nesse horizonte, as seguintes relações, formadoras da literatura brasileira: A - sua inserção no mundo da língua portuguesa em geral (tanto a presença portuguesa na literatura brasileira, quanto a presença brasileira nas literaturas portuguesa e africanas de expressão portuguesa); B - sua inserção no mundo hispano-americano, a fim de reconstruir diálogos possíveis no universo latino-americano; C - formas de apropriação da tradição literária (compreendida numa acepção ampla) desenvolvidas no universo da cultura brasileira, valorizando-se as associações dessas formas com modos similares de apropriação engendrados em outros universos culturais (podemos, por exemplo, colocar em paralelo a antropofagia, de Oswald de Andrade, e a *transculturación*, de Fernando Ortiz).

3 - Estudo da emergência e consolidação do sistema literário *no Brasil*. Ou seja, a preocupação com o estabelecimento de uma história literária com ênfase numa abordagem comparativa não significa negligenciar a singularidade da experiência brasileira. Pelo contrário, tal abordagem, mesmo por efeito de contraste, deve permitir um esclarecimento renovado daquela especificidade.

Pressupostos teóricos

Em ensaio importante para o projeto que apenas princípio, Paulo Franchetti refletiu sobre o “apogeu e o declínio da história literária”. Após analisar a crise do gênero no exterior e no Brasil, mencionou criticamente um esforço que desenvolveu no final dos anos de 1990 e cujo resultado foi lançado em 2001: *Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture*.¹ Nas suas palavras:

[...] não me parece que o resultado final consiga eliminar a aporia do título, que traz duas vezes o determinante nacional. Nos ensaios ajuntados, a questão da identidade nacional repetidamente emerge e a Literatura Brasileira desenha-se como personagem principal.²

A crítica é correta e devo ser o primeiro a reconhecê-lo.

83

Em 1999, de fato, Helena C. Buescu e Miguel Tamen editaram um número especial de *Hispanic Issues, A Revisionary History of Portuguese Literature* (*Hispanic Issues*, volume 18). Esse número foi importante para o projeto de *Brazil 2001*, assim como a introdução de Miguel Tamen, “Ghosts Revised: An Essay on Literary History”,³ e o posfácio de Helena C. Buescu, “Literary History: Are We Still Talking”.⁴

As ressalvas de Paulo Franchetti, vale repetir, são corretas e, no fundo, são adequadas para os dois esforços de “revisão”. Para dizê-lo sem subterfúgios: o projeto de uma *Nova História da Literatura Brasileira* deve necessariamente assumir o desafio de oferecer uma reflexão acerca de dois pontos fundamentais: de um lado, o indispensável caráter narrativo de toda história literária; de outro, a associação, talvez incontornável, com um espaço nacional determinado.

E desde já adianto que a *Nova História da Literatura Brasileira* pretende oferecer uma *narrativa do processo histórico da literatura brasileira*. Em outras palavras, o projeto caminha na contracorrente das tendências atuais.

Como o tema é controverso, avanço passo a passo.

O estado da questão

Em sua leitura do projeto de Denis Hollier, *A New History of French Literature*, David Perkins cunhou a expressão “enciclopédia pós-moderna”.⁵ A expressão pretende sintetizar a organização fragmentária dessa *nova história literária*. A exemplo da crítica levantada por Franchetti, tal organização recusa a determinação nacional, embora mantenha o espaço geográfico da nação como eixo não assumido da miríade de verbetes que compõe o volume.

84

Desse modo, pelo menos em princípio, os três pressupostos que sustentaram a história literária tradicional seriam questionados pelo modelo da “enciclopédia pós-moderna”: “[...] obras literárias são formadas por seu contexto histórico; mudança em literatura ocorre através de um desenvolvimento próprio; e esse processo equivale ao desdobramento de uma ideia, princípio ou entidade suprapessoal”.⁶

Para dizê-lo em vocabulário talvez mais direto, a “enciclopédia pós-moderna” investiria contra uma concepção normativa de literatura e, sobretudo, recusaria uma noção teleológica, associada ao predomínio do conceito de nação. Vale dizer, contra a totalidade, efeito discursivo frequente das concepções normativas, a “enciclopédia pós-moderna” investe todas as suas fichas na valorização do fragmentário e da incompletude.

De igual modo, o projeto de *A New History of German Literature*, editado por David Wellbery, procurou afastar-se do fantasma da totalidade através de “uma crítica forte da história

literária tradicional: uma crítica oriunda não de uma rejeição formalista da história, mas de uma radicalização da ideia de que a literatura é histórica”.⁷

O patrono dessa história literária seria Paul Celan e seu cortante aforismo: “Jedes Gedicht ist datierbar”. Recupera-se, assim, a singularidade radical da experiência de escrita e de recepção de um texto literário, pois toda poesia pode ser datada tanto no ato de sua criação, quanto nos inumeráveis instantes de diferentes recepções. Contudo, como adjetivar um texto como sendo literário, uma vez que se recusam noções normativas?

David Wellbery adotou uma estratégia dupla.

Em primeiro lugar, definiu os traços da história literária tradicional a serem evitados: “[...] um tempo narrativo contínuo, o espaço cultural da ‘nação’, e a escrita imaginativa”.⁸

Como um antídoto contra a ingenuidade dessa tríplice aliança, Wellbery propõe uma articulação igualmente tripla e simetricamente invertida: “as concepções cambiantes de tempo e tradição que informam a autocompreensão de escritores e leitores, [...] as unidades linguísticas, culturais e políticas mais amplas no interior das quais a atividade literária opera, [...] a modificação das configurações dos meios de armazenamento e transmissão”.⁹

85

No mesmo ano de 2004, veio à luz outro empreendimento importante para este projeto. Refiro-me ao *Literary Cultures of Latin America: a Comparative History*, editado por Mario J. Valdés e Djelal Kadir. Na introdução geral dos três volumes, naturalmente intitulada “Beyond Literary History”, Valdés assim principiou: “Os povos da América Latina possuem culturas literárias extremamente ricas e diversas que reúnem três tradições num fluxo heterogêneo”.¹⁰

Portanto, a junção complexa das heranças ameríndia, europeia e africana teria produzido uma heterogeneidade radi-

cal que a história literária tradicional seria incapaz de dar conta. Substitui-se, assim, o conceito de história literária pelo de culturas literárias — e, aqui, a pluralidade vale o quanto pesa. Nesse contexto, é possível associar, entre outros, os conceitos de antropofagia, de Oswald de Andrade; de transculturação de Fernando Ortiz; de heterogeneidade, de Antonio Cornejo Polar; de literatura canibalesca, de Roberto Fernández Retamar; de temporalidades múltiplas, de Antonio Candido.

Na verdade, o gesto de ir além da história literária, tradicionalmente concebida, já havia sido esboçado numa tentativa recente de escrever a história da literatura espanhola após a Guerra Civil. O título do livro é revelador: *A New History of Spanish Writing: 1939 to the 1990s*. Destaque-se a sintomática mudança: *Writing* em lugar de *Literature*. Na explicação dos organizadores: “Esta *Nova História* trabalha com a ‘literatura espanhola’ no período de 1939 à década de 1990, porém na fronteira de gêneros, tais como o ensaio jornalístico e textos tão vagamente — ou apenas recentemente — relacionados com a noção de literatura, que decidimos retirar a palavra ‘literatura’ do título [...]”.¹¹

A consequência lógica dessa atitude pode ser encontrada no mais recente volume editado pela Harvard University Press, *A New Literary History of America*. A diferença no título, apenas em aparência sutil, pode ser lida como um autêntico réquiem e, em alguma medida, radicaliza a substituição do termo *literatura* pelo de *escrita*, como vimos no modelo anterior. Na afirmação de seus organizadores: “Este livro propõe o reexame da experiência americana vista através de lentes literárias, e o que se encontra em questão é a palavra, em suas formas diversas”.¹² A explicação pode parecer sofisticada, mas o motivo subjacente é ainda mais tradicional do que a mais tradicional história literária. Ao comparar o novo projeto com os anteriores, dirigidos

por Denis Hollier e David Wellbery, assim os organizadores justificaram sua escolha de uma *nova história literária da América* em lugar de uma *nova história da literatura americana*:

Os projetos anteriores principiam no século 8 e avançam no tempo a fim de traçar as literaturas orgânicas de sociedades orgânicas que precederam em muito a emergência das modernas literaturas francesa e alemã. *A New Literary History of America* começa nos primórdios do século XVI; os séculos XIX e XX dominam a história aqui contada, e se trata da história de uma nação inventada [...].¹³

Nesse caso, surpreendentemente tudo se passa como se o gesto de abandonar a história literária tradicional correspondesse não a um sofisticado aparato teórico, mas a uma carência histórica irremediável.

É quase desnecessário dizer que o projeto que apenas principiamos caminha em direção muito diferente, quase oposta.

87

A questão da narrativa

Retorno, então, à proposta de *A New History of Brazilian Literature*. Como disse, caminharemos na contracorrente das atuais tendências, pois buscaremos produzir uma *narrativa* que busque dar conta da complexidade do processo histórico da *literatura brasileira*.

Ora, associar o tempo narrativo contínuo necessariamente à totalidade redutora de qualquer complexidade, atribuindo ao modelo fragmentário da enciclopédia pós-moderna uma complexidade insuperável, constitui uma ingenuidade que somente não nos parece caricata porque se trata do ar que respiramos. Afinal, a *respiración artificial* é sempre a do outro, nunca a nossa...

De igual modo, considerar que o espaço nacional obrigatoriamente conduz a uma narrativa teleológica representa, pa-

radoxalmente, uma concepção teleológica de entendimento do mesmo espaço.

Por fim, sem dúvida, a denúncia do caráter histórico dos discursos conduz à superação do conceito de literariedade. Por isso mesmo, devemos assinalar os diferentes modos históricos de manifestação e de recepção *do fenômeno literário*. Parte-se, pois, de uma afinidade fundamental com os estudos culturais: o projeto aqui delineado também rejeita a definição do literário *a priori*. Contudo, e nesse aspecto o projeto que proponho afirma sua especificidade, não se abandona a pesquisa do literário *a posteriori*.

88 Reafirmemos, portanto, o acordo com a perspectiva aberta pelos estudos culturais: a ausência de elementos essenciais que autorizem o eterno retorno da literariedade. E, sobretudo, explicitemos a divergência com a mesma perspectiva: na produção e recepção de discursos, observamos uma constelação de traços comuns que, até mesmo pelo efeito de contraste com outras funções discursivas, podem ser caracterizados como literários *a posteriori*.

Assim compreendemos a radicalidade da posição de Friedrich Schlegel: “Antes de começarmos nossa exposição histórica será necessário oferecer um conceito provisório de literatura, que precise a dimensão e os limites do todo. Mas esse conceito só pode ser provisório na medida em que o conceito mais pleno é a própria história da literatura”.¹⁴

O discurso literário, portanto, possui uma especificidade que somente pode ser determinada historicamente no confronto com outros registros discursivos: por isso a história da literatura permite compreender o conceito mais pleno, e sempre historicamente variável, de literatura.

Posso, então, esclarecer a inspiração teórica mais importante para o projeto de *A New History of Brazilian Literature*: a

visão proposta por Wlad Godizch e Nicholas Spadaccini, num livro propriamente intitulado *Literature among Discourses*:

Se o constructo da literatura [...] deve ser o eixo de nossa pesquisa, tal pesquisa deve proceder de acordo com sua própria estrutura, uma estrutura que possui valor de periodização: a - antes da literatura; b - literatura entre discursos [o presente volume]; c - a instituição da literatura; d - a hegemonia da literatura; e - literatura sob ataque.¹⁵

No momento em que escrevo estas notas iniciais, Noé Jitrik coordena um projeto muito mais ambicioso do que o nosso e que pretende produzir uma *Historia crítica de la literatura argentina* em diversos volumes. O terceiro, *El brote de los géneros*,¹⁶ compartilha essa abordagem e reconstrói o processo de diferenciação de gêneros, cujo resultado é a explicitação do que se entende por literatura num momento histórico determinado. Nas palavras de Alejandra Laera:

89

[...] este volume entende a história da literatura argentina, num sentido crítico, a partir de certos pressupostos gerais. Em primeiro lugar, entende que se trata de um processo [...]. Por fim, esta perspectiva pretende relevar, nos processos de emergência que estuda, as constantes em contraponto com a diversidade e as variações.¹⁷

Sistema literário e História da literatura

A história literária de Antonio Candido será importante para o projeto que aqui iniciamos, pois, se não me equivoco, a noção de emergência de um sistema literário foi esboçada pioneiramente em sua obra.

Destaco, nesse contexto, dois livros do crítico.

Em *Introdução ao Método Crítico de Silvio Romero* (1945),

ao estudar o polêmico crítico oitocentista, Candido propôs uma inovadora análise da assimilação de teorias importadas, ou seja, das condições de produção de um pensamento autônomo nos chamados países periféricos — ou talvez devamos dizer não hegemônicos.

De igual modo, principiou a desenvolver o projeto de elaboração conceitual da ideia de “sistema literário”. O conceito foi plenamente desenvolvido em *Formação da Literatura Brasileira* (1959). Como o entendo, a emergência de um sistema literário supõe uma autêntica análise combinatória, com base na consideração das inúmeras possibilidades de relacionamento entre os termos “autor”, “público” e “obra” — e nada impede que novos termos se imponham, tornando a equação ainda mais complexa.

90 Nesse sentido, pouco importa se a narrativa contida em *Formação* é concluída na época da consolidação romântica do triângulo “autor-obra-público”. O elemento decisivo é a oscilação entre o próprio e o alheio, a necessidade de afirmar-se a partir do comércio com o outro. Em outras palavras, pretendemos desenvolver a ideia de “sistema literário”, compreendido como um modelo de articulação de diversos agentes culturais. Por definição, tal modelo não é teleológico, mas sim estrutural. Recompilar as interrelações dos diversos agentes que integram o sistema literário constituirá uma das bases de *A New History of Brazilian Literature*.

Tais são os contornos do projeto que apenas principiamos.

Coda

Concluo como principiei: afirmando o caráter preliminar dessas observações. Sem dúvida, o caminho a ser trilhado será longo e árduo. Contudo, ninguém discordará da importância do primeiro passo.

NOTAS

¹ Devo agradecer aos professores Frank F. Sousa e Victor K. Mendes, do Center for Portuguese Studies and Culture da Universidade de Massachusetts-Dartmouth, pelo apoio constante neste e em outros projetos. Ver a página: <http://www.portstudies.umassd.edu/>.

² Volume editado pelo mesmo Center for Portuguese Studies and Culture que apoia o projeto de *A New History of Brazilian Literature*.

³ Paulo Franchetti. História literária: um gênero em crise. *Semear*, número 7, 2002, p. 262.

⁴ Miguel Tamen. Ghosts Revised: An Essay on Literary History. *Hispanic Issues*, volume 18, p. XI-XXI.

⁵ Helena C. Buescu. Literary History: Are We Still Talking. *Hispanic Issues*, volume 18, p. 209-212.

⁶ Trata-se do capítulo 3 de *Is Literary History Possible?*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 53-60.

⁷ David Perkins. *Is Literary History Possible?*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 1-2.

⁸ David Wellbery. "Introduction". David Wellbery (org.). *A New History of German Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p. XVII.

⁹ Idem, p. XXIV.

¹⁰ Idem, p. XXIII-XXIV).

¹¹ Mario J. Valdés. Introduction. *Literary Cultures of Latin America: a Comparative History*. Mario J. Valdés e Djelal Kadir (orgs.) Oxford: Oxford University Press, 2004, p. XVII.

- ¹² Preface. *A New History of Spanish Writing: 1939 to the 1990s*. Chris Perriam, Michael Thompson, Susan Frenk e Vanessa Knights (orgs.) Oxford: Oxford University Press, 2000, p. V.
- ¹³ Greil Marcus e Werner Sollors (orgs.). *A New Literary History of America*. Cambridge: Harvard University Press, 2009, p. XXIV.
- ¹⁴ Idem, p. XXIII.
- ¹⁵ Friedrich Schlegel. Introdução à História da Literatura Europeia. Tradução Luiz Costa Lima. *Anima*; Revista de História, Teoria e Cultura, ano 1, número 1, 2001, p. 134.
- ¹⁶ Introduction. Wlad Godizch e Nicholas Spadaccini (orgs.) *Literature among Discourses: The Spanish Golden Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. XI.
- ¹⁷ Noé Jitrik (org.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. III. Alejandra Laera (org.). *El brote de los géneros*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2010.
- ¹⁸ Alejandra Laera (org.). Introducción: El brote de los géneros. Noé Jitrik (org.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. III. *El brote de los géneros*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2010 p. 9.

O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira*

João Roberto Faria
USP / CNPq

1

Há muitos anos trabalhando na interface da literatura com o teatro, vou tratar aqui de uma questão que me intriga quando leio as histórias da literatura brasileira do passado e do presente: qual é ou qual deve ser o lugar da dramaturgia na história da literatura? Essa pergunta pode ser desdobrada em outras: as peças teatrais devem ser estudadas como obras literárias, ao lado de poemas, contos e romances? Ou: as peças teatrais devem ser estudadas apenas nas histórias do teatro e nas histórias da dramaturgia? Ou ainda: as peças teatrais devem ser estudadas tanto nas histórias da literatura quanto nas histórias do teatro? E, por fim, a questão que pretendo abordar — que espaço as histórias da literatura brasileira têm reservado para a dramaturgia? — e que me fará comentar as outras, sem dar respostas definitivas, dada a complexidade do assunto.

93

Para aplinar o terreno, convém observar que historicamente a dramaturgia tem sido estudada como parte da literatura, e que já em Platão e Aristóteles o gênero dramático divide com o épico e o lírico o fazer literário dos poetas. Aliás, na *Poética*, Aristóteles deixa claro o seu ponto de vista, segundo o qual uma tragédia vale pelo texto em primeiro lugar, e que o espetáculo vem depois em importância.

Se avançarmos nos séculos, constataremos que o papel de grandes dramaturgos foi muitas vezes o de enriquecer a literatu-

ra de seus países. A ninguém ocorrerá tirar Shakespeare da história da literatura inglesa e muito menos Racine, Corneille e Molière da história da literatura francesa. Querera isso dizer que estou trazendo para a discussão um falso problema?

Na verdade, apenas no final do século XIX é que o teatro começou a afirmar-se como arte autônoma, na qual uma peça teatral é considerada apenas como parte do espetáculo, que se realiza com a colaboração de outros fazeres artísticos: o do ator, o do iluminador, o do cenógrafo, o do figurinista, todos trabalhando sob a batuta de um novo demiurgo: o encenador. No nosso tempo, ninguém mais pensa como Aristóteles, que o espetáculo é coisa secundária. Ao contrário, é a partir do que ocorre no palco que se deve escrever as histórias do teatro.

94 Se antes de André Antoine — o primeiro encenador moderno, criador do Théâtre Libre, em Paris, em 1887 — o espetáculo teatral já reunia eventualmente vários fazeres artísticos, não havia ainda uma autoridade, ou melhor, uma assinatura, um trabalho autoral e artístico responsável pela unidade da montagem teatral. O que havia era a supervisão do ensaiador, que distribuía os papéis de acordo com a idade e o tipo físico dos atores de uma determinada companhia e fazia a “marcação” do espetáculo, isto é, determinava aos artistas sua posição no palco, dividido em nove espaços que eram ocupados quase sempre da seguinte maneira: no centro, o primeiro ator ou a primeira atriz; à sua volta, os demais. Com o surgimento do encenador, uma nova história começa: a do teatro, na qual a literatura dramática não é mais hegemônica, uma vez que a arte teatral é essencialmente uma arte cênica. Até o final do século XIX, porém, a *história do teatro* se confundia com a *história da literatura dramática*, esta embutida na *história da literatura*.

Exemplos desse entendimento não faltam, nem nas histórias da literatura na Europa, nem nas histórias da literatura bra-

sileira. No século XIX, para ficarmos em nosso território, já na inaugural *História da Literatura Brasileira*, obra incompleta de Joaquim Norberto de Sousa Silva (publicada entre 1857 e 1862 na *Revista Popular*), a dramaturgia de Anchieta — melhor dizendo, o pouco que se conhecia dela, o auto intitulado *Pregação Universal* — merece destaque junto aos poemas dos tempos coloniais. Já as comédias de Botelho de Oliveira são apenas mencionadas, sem qualquer comentário. Lembre-se ainda que em obra anterior, *Bosquejo da História da Poesia Brasileira* (1840-1841), Joaquim Norberto comenta as comédias de Antônio José da Silva, o Judeu, incluindo o escritor na literatura brasileira por ter nascido no Rio de Janeiro. Há nessa obra breves considerações críticas sobre as tragédias de Gonçalves de Magalhães, *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição* e *Olgiate*, bem como sobre o *Prólogo Dramático* de Araújo Porto-Alegre. Observe-se mais uma vez que essas peças de teatro são comentadas no interior de uma história da *poesia* brasileira.

95

O teatro entendido como literatura aparece também no *Curso Elementar de Literatura Nacional*, do cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, de 1862. Mas nessa obra um tanto confusa, em que se mistura a literatura brasileira com a portuguesa, não há muito o que ressaltar. O autor também se refere a Antônio José como “nosso dramaturgo” e elogia seu talento cômico¹. Decepciona a parte em que estuda o teatro romântico. Martins Pena não é mencionado e só encontramos breves referências às tragédias de Gonçalves de Magalhães e às peças *O Cavaleiro Teutônico*, de Teixeira e Sousa, e *O Fantasma Branco*, de Joaquim Manuel de Macedo.

Um pouco mais completa no plano informativo é *O Brasil Literário: História da Literatura Brasileira*, do austríaco Ferdinand Wolf, datada de 1863. O autor comenta o auto *Prega-*

ção *Universal*, de Anchieta², e arrisca uma opinião crítica acerca das comédias de Botelho de Oliveira, escritas em espanhol. A seu ver, *Hay Amigo para Amigo* e *Amor, Enganos e Celos* não revelam nenhum talento dramático: “O diálogo é verboso, a exposição muito lenta, as numerosas expectorações líricas só servem para disfarçar a falta de ação”³. Ainda no que diz respeito ao teatro dos tempos coloniais, dá informações sobre representações no século XVIII, revelando a pobreza da vida teatral naqueles tempos:

96

Vimos que nos meados do século XVIII, a poesia lírica é a única que apresentou desenvolvimento razoável no Brasil. E ainda esta poesia era toda de imitação, sem raízes no povo e não tinha para distingui-la mais que uma ligeira cor local. Nestas circunstâncias, e em vista da falta de uma base popular e de um caráter nacional, bem pronunciado, não é surpreendente que não se tenha ainda produzido um drama nacional, e tanto tinha que ser assim que a poesia do tempo não revelava nada de épico. A civilização, além do mais, era bastante incerta para fazer sentir necessidade de uma cena regular.

Os únicos ensaios dramáticos do primeiro período foram ou mistérios religiosos, ou então produções que não chegaram a serem apresentadas, talvez por não terem sido escritas com esta finalidade. Além disto, viram-se, às vezes, representações teatrais nas festas da corte. Não apenas danças, mímicas ou entremezes, como ainda comédias propriamente ditas. Infelizmente, estas peças eram escritas em espanhol e os próprios atores representavam-nas nesta língua. Assim, sabemos que, em 1717, foram representadas na Bahia as duas comédias de Calderon *El Conde Lucanor* e *Afectos de Odio e Amor*. Em 1729,

para a festa do duplo casamento dos príncipes reais de Espanha e Portugal com a infanta Maria Bárbara de Bragança e Maria Ana Vitória de Bourbon foram representadas as peças do mesmo poeta intituladas *Fineza contra fineza*, *La fiera*, *el rayo y la piedra* e *El monstruo de los jardines*, assim como as comédias de Moreto: *La fuerza del natural* e *El desden con el desden*⁴.

O destaque no período fica por conta das comédias — ou óperas, como eram chamadas — de Antônio José, que ganham largo comentário crítico. Curiosamente, Ferdinand Wolf exclui e depois inclui o escritor na literatura brasileira. Inicialmente, escreve:

O autor de peças conhecidas sob o nome de Óperas do Judeu, só é, na verdade brasileiro de nascimento e pertence a Portugal por sua cultura e atividade. O que apesar disto nos leva a falar dele nesta obra, é o desejo de aproveitarmos-nos desta ocasião para tornar conhecidos, em torno de um dos homens mais bem dotados do Brasil, um certo número de fatos, que os últimos anos trouxeram completamente à tona⁵.

97

Depois de analisar as peças, parece ter mudado de opinião sobre o lugar de Antônio José na literatura brasileira:

Estas obras de um poeta brasileiro, que fez época na literatura portuguesa, e que tem tido influência mais duradoura ainda, se tivesse tido sucessores, capazes de purificarem o gosto nacional e de manterem afastado o pseudo-classicismo francês, ultimamente voltaram a merecer consideração reconquistando o seu lugar na literatura brasileira⁶.

Sabe-se que Ferdinand Wolf escreveu seu livro com muitos subsídios que lhe foram passados por Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre e Ernesto Pereira França. Ora, Gonçalves de Magalhães havia estreado no teatro, em 1838, com uma tragédia sobre Antônio José, considerado por ele um escritor brasileiro. No prólogo à peça, deixou isso bem claro ao afirmar:

Desejando encetar minha carreira dramática por um assunto nacional, nenhum me pareceu mais capaz de despertar as simpatias e as paixões trágicas do que este. As desgraças de um literato, de um poeta, que concorreu para glória nacional, não podem deixar de excitar interesse e amor, ao menos em nosso país⁷.

98

Nos tempos românticos, de nacionalismo exacerbado, bastava o fato de Antônio José ter nascido no Brasil para que fosse considerado escritor nacional. Ferdinand Wolf talvez tenha se dobrado ao argumento de Gonçalves de Magalhães.

Ainda em relação ao teatro, o autor dedica o capítulo XVII de sua obra ao “Progresso da poesia dramática” no romantismo. Suas considerações críticas são prejudicadas pelo fato de não ter lido muitas das peças que menciona. Assim, Gonçalves de Magalhães aparece como o grande nome do período, ao passo que Martins Pena merece apenas dois parágrafos, nos quais se reconhece a graça do “diálogo vivo e cheio de ditos de espíritos populares”, porém prejudicado por vezes pelo “sal muito grosseiro”⁸. Já publicado em 1847, o belo drama *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, não foi lido por Ferdinand Wolf. De Joaquim Manuel de Macedo o autor comenta apenas o drama *Cobé* e as

comédias *O Primo da Califórnia* e *O Fantasma Branco*, condenando a última por ser uma farsa.

Ainda que os comentários críticos de Ferdinand Wolf sejam fracos, ao incluir referências às peças dos autores acima citados e de Joaquim Norberto, Varnhagen, Teixeira e Sousa, Luís Antônio Burgain, Martim Francisco Ribeiro de Andrada, Cândido José da Mota e Pinheiro Guimarães, ele forneceu uma base para os futuros trabalhos historiográficos sobre o teatro brasileiro em seu momento de formação. Mas não nos esqueçamos: o teatro entendido aqui como *realização dramática*.

Resta ainda observar uma incongruência no capítulo dedicado ao teatro. Na lista de autores dada acima, o nome de Pinheiro Guimarães destoa dos demais, porque sua peça *História de uma Moça Rica*, encenada em outubro de 1861, não faz parte do repertório romântico. Representada no Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, dialoga com as comédias do realismo teatral francês, que vinham sendo encenadas desde 1855. Além disso, citar Pinheiro Guimarães e nenhum dos outros dramaturgos que vinham se revelando na cena do Ginásio, desde 1857, José de Alencar à frente de todos, não tem muito sentido. Antes de Pinheiro Guimarães, houve várias estreias, algumas muito bem-sucedidas. Alencar fez sucesso com as comédias *O Rio de Janeiro*, *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar* e o drama *Mãe*; fracassou com *O Crédito* e teve a comédia *As Asas de um Anjo proibida* pela polícia. Sua trajetória como dramaturgo era do conhecimento de Gonçalves de Magalhães e Porto-Alegre. Teria o primeiro se vingado das críticas que lhe fez Alencar por ocasião do lançamento da *Confederação dos Tamoios*, em 1856, nada dizendo das peças de seu desafeto a Ferdinand Wolf? É possível. Igualmente não foram lembrados outros dramaturgos que estrearam no Ginásio antes de Pinheiro Guimarães: Quintino Bocaiúva, com as peças *Onfália* e *Os Mineiros da Desgraça*; Joa-

quim Manuel de Macedo, com *Luxo e Vaidade*; Aquiles Varejão, com *A Época*; Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, com *O Cínico*; e Valentim José da Silveira Lopes, com *Sete de Setembro*.

2

As obras de Joaquim Norberto, Fernandes Pinheiro e Ferdinand Wolf, além de outras que trataram secundariamente da literatura brasileira — *História da Poesia e Eloquência Portuguesa*⁹, de Friedrich Bouterwek (1805); *De la Littérature du Midi de l'Europe*¹⁰, de Simonde de Sismondi (1813); *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal et du Brésil*¹¹, de Ferdinand Denis (1826) —, e de outros escritos historiográficos publicados em revistas literárias,¹² mapearam o terreno e prepararam o surgimento da primeira história da literatura brasileira realmente importante, a de Silvio Romero, de 1888. O autor fez uma segunda edição, em 1902, e vale a pena verificar como ele situa a dramaturgia no interior da literatura brasileira.

No primeiro volume, nada há sobre o Anchieta dramaturgo. Seus autos não eram ainda conhecidos. O autor também nada escreve sobre as comédias de Botelho de Oliveira, mas em compensação reserva bom espaço para as comédias de Antônio José. A seu ver, o escritor deve ser contemplado na história da literatura brasileira, por três razões principais: “o nascimento, a família, que sendo também fluminense, inoculou-lhe n’alma o sentimento nacional, e, finalmente, a natureza de seu lirismo, que é brasileiro”¹³.

O argumento nacionalista, de fundo romântico, ainda pesa nas formulações de Silvio Romero. Ele cita Ferdinand Wolf e Teófilo Braga, concordando com os elogios que ambos fazem ao sabor popular e à linguagem do povo que o comediógrafo emprega. Mas nem eles nem Machado de Assis ou Varnhagen en-

xergaram “o caráter brasileiro de Antônio José ou o seu grande talento lírico, o que é o mesmo”¹⁴. Para Romero, não foi apenas a facilidade de fazer pilhérias que tornou o comediógrafo famoso em seu tempo. A essa qualidade ele acrescenta a do poeta lírico, valorizando a qualidade literária de seus textos.

Antes de avançarmos, registre-se que, ao comentar as obras dos poetas árcades, Romero dá poucas informações sobre as atividades teatrais nas cidades mineiras, lembrando apenas que Inácio José de Alvarenga Peixoto escreveu um drama em versos, *Eneias no Lácio*, e traduziu a *Merope*, de Maffei, trabalhos perdidos. Tudo indica que não teve em mãos o pequeno drama *O Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manuel da Costa, representado em Vila Rica em 1768.

No segundo volume de sua obra, dedicado ao romantismo, Romero faz duros comentários às primeiras peças escritas no final da década de 1830 e início da seguinte. Considera acertadamente que “não tiveram grande influência” as produções dramáticas de Porto-Alegre, Joaquim Norberto e Ernesto França. Mas erra ao colocar Gonçalves de Magalhães entre esses escritores. Já era consenso em 1888 entre os intelectuais brasileiros que a encenação de *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, em março de 1838, inaugurara o teatro romântico no Brasil, com sucesso, em boa parte por causa da interpretação do papel principal pelo ator João Caetano. Difícil saber por que Romero não deu esse crédito a Gonçalves de Magalhães. Talvez por avaliar com excesso de rigor a tragédia do poeta, a seu ver “uma obra incolor, sem vida, sem um só tipo verdadeiramente acentuado, sem ação dramática”¹⁵.

Com o mesmo rigor, o autor julga as peças de Araújo Porto-Alegre, Teixeira e Sousa e Joaquim Norberto, reservando, porém, e acertadamente, elogios ao “belíssimo drama” *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, bem como ao prólogo em que

o poeta expõe o seu pensamento sobre o teatro. Nas páginas dedicadas ao escritor maranhense há, porém, uma informação errada, relativa à ação do Conservatório Dramático, que teria posto “embaraços” à representação do drama, “a pretexto de ser incorreto de linguagem”. Na verdade, o drama *Beatriz Cenci* é que foi proibido de ser representado pelo Conservatório. *Leonor de Mendonça* foi liberado, mas o ator João Caetano não quis encená-lo.

102 Simpático aos esforços dos primeiros brasileiros que escreveram para o teatro, Romero observa que as companhias dramáticas poderiam encenar “sempre” os dramas de Gonçalves Dias e de outros autores, como Agrário de Meneses, Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. “De vez em quando”, acrescenta, também seria conveniente pôr em cena “alguma coisa dos velhos, Magalhães, Porto-Alegre, Norberto Silva, Ferreira França e dos mais modernos Varejão, Castro Lopes, Machado de Assis, Távora e muitos brasileiros que têm cultivado o gênero”¹⁶.

A escolha desses autores deixa entrever o ponto de vista de Romero, que vê o teatro como literatura. Esse ponto de vista é reforçado numa passagem em que, comentando o prólogo de Gonçalves Dias a Leonor de Mendonça, escreve:

Diz-se vulgarmente que uma obra dramática só é bem apreciada quando é vista no palco. O próprio Gonçalves Dias o repete no aludido prólogo: “Se o drama não for representado, será bom como obra literária, mas nunca como drama”.

Tenho medo de dizer uma heresia; porém, pelo que me toca, aprecio mais os dramas, especialmente, dos grandes mestres, quando os leio. Se, além da leitura, ocorrer uma boa representação, meu conhecimento da obra não aumentará

grande coisa, quanto à obra literária em si.

Se nunca li o drama e só o vi representar, nada sei dizer sobre ele, porque o que apreciei no palco foi o trabalho dos atores, sua voz, seus gestos, seu jogo cênico, seu *savoir dire* e *savoir faire* em cena, e não a criação do poeta diretamente.

Uma representação teatral é uma arte que se sobrepõe à outra e a vela em grande parte. O talento dos atores produz uma como segunda criação que pode até certo ponto dificultar a exata inteligência da primeira.

Nunca vi os dramas de Gonçalves Dias em cena. Creio não ser um empecilho para os apreciar¹⁷.

O que se deve observar nessa passagem, em primeiro lugar, é o pensamento moderno de Gonçalves Dias: uma peça teatral é feita para ser encenada; é no palco que ela ganha vida. Se é apenas lida, diz o poeta, ela pode ser boa como obra literária, não como teatro. Sílvio Romero também faz a distinção entre uma arte teatral — a da peça encenada — e uma arte literária — a da peça lida —, mas defendendo um ponto de vista contrário, ou seja, o de que a leitura permite uma apreciação direta do texto, e portanto melhor, sem a interferência do trabalho dos atores. Nessa passagem, fica muito claro o entendimento da dramaturgia como literatura. Aliás, isso é perceptível nos dois primeiros capítulos do volume, nos quais são estudados lado a lado os romances, os poemas e as peças teatrais dos autores do nosso primeiro romantismo.

No início do terceiro capítulo Romero pede ao leitor que não se espante por não ver entre os poetas os nomes de Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis: “eles e outros irão figurar entre romancistas e dramaturgos”¹⁸, anuncia. Mais à frente, diz o mesmo sobre Agrário de Meneses. Quando chegamos ao final do

volume e constatamos que o estudo da poesia romântica consumiu todas as páginas, fica-nos a impressão de obra inacabada.

De fato, um terceiro volume deveria ter sido publicado, para dar conta da prosa e da dramaturgia. O autor faleceu sem ver sua obra completa editada. Em 1943, seu filho Nelson Romero reorganizou a *História da Literatura Brasileira* em cinco volumes, incluindo outros estudos do pai e a parte relativa aos romancistas e dramaturgos. Vale a pena ler o início do capítulo intitulado “Terceira Época ou Período de Transformação Romântica (Prosa) — Teatro e Romance”. Silvio Romero define o método que empregou para estudar escritores que praticaram mais de um gênero literário:

104

O método adotado neste livro, sendo o de contar a história da literatura nacional por épocas e não por gêneros, e tendo sido, além disso, tomado o alvitre de se colocar cada escritor na especialidade em que mais se tenha distinguido, forçoso é juntar o Teatro e o Romance nos vários capítulos em que vão ser explanados estes dois assuntos; porque os melhores cultores da dramaturgia o foram também do romance no Brasil.

Inconveniente seria estar a voltar sobre o mesmo autor em diversas paragens da narrativa a propósito das múltiplas e variadas manifestações que, porventura, tenha dado o seu talento. Escritor estudado, deve sê-lo de vez, para se lhe não perder o tom da característica, nem apagar a feição inteiriça da individualidade espiritual. Destarte, vai este livro dizer agora de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Agrário de Menezes, Manuel de Almeida, Pinheiro Guimarães, Machado de Assis, Escragnolle Taunay, Franklin Távora e outros polígrafos, que de tudo escreveram um pouco; mas no teatro e no romance é que deveras se distinguiram¹⁹.

O que se segue é um longo e entusiasmado estudo das co-

médias de Martins Pena, que Romero havia publicado separadamente em 1901²⁰. Abundam nessas páginas os elogios à capacidade de observador dos costumes do nosso primeiro comediógrafo, bem como à habilidade de colocar os personagens em situações burlescas que desencadeiam necessariamente o cômico. A seu ver, Martins Pena iniciava uma tradição de comédias por meio das quais se podia conhecer a sociedade brasileira, especialmente seus vícios e problemas, como a escravidão. Nesse sentido, afirma o historiador, sua obra era mais importante que a de Gonçalves de Magalhães, encenada com pompa por João Caetano. Além dessas corretíssimas observações, a certa altura do texto ele faz um interessante resumo das atividades teatrais que se seguiram ao aparecimento de Martins Pena:

O nosso comediógrafo é a documentação viva dos primeiros cinquenta anos deste século no Brasil. Neste sentido leva decidida vantagem a todos os escritores de seu tempo, nomeadamente aos autores dramáticos. Estes, entre nós, se podem dividir em três grupos, que correspondem a três fases diversas do teatro e da vida nacional. O primeiro é dos espíritos entusiastas que pretenderam no decênio de 1838 a 1848 criar neste país a literatura da cena. O mais notável deles foi incontestavelmente o ilustre autor dos *Irmãos das Almas*, com seus dramas e comédias, especialmente com estas últimas. Domingos Magalhães foi o segundo em importância, seguindo-se Gonçalves Dias, que deu ao teatro três ou quatro dramas e Araújo Porto-Alegre, que escreveu algumas comédias. Igual a todos estes foi certamente L. A. Burgain, francês de origem e brasileiro na ação e nos feitos. A esta fase pertenceu Norberto e Silva, que produziu tragédias, dramas e comédias, tudo de valor muito negativo. O segundo grupo formou-se daqueles moços generosos, plêiade de homens de talento que, de 1856 a 1863 ou 64, procura-

ram reerguer o teatro no Brasil, levantando-o do abatimento em que tinha caído. Manuel de Macedo que, aliás, vinha da época antecedente, Agrário de Menezes, este na Bahia, José de Alencar, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão, Castro Lopes, Constantino Gomes de Sousa, Augusto de Castro foram entre eles os mais notáveis. A terceira e última falange é a dos trabalhadores contemporâneos, a datar dos anos próximos a 1870 até os nossos dias. Que o saibamos, os mais ilustres então têm sido França Júnior, já hoje morto e que vinha do período anterior, os dois irmãos Artur e Aluísio Azevedo. Outros há agora aí que se têm metido a escrever para o teatro; mas são tão inferiormente nulos, que ficaria para sempre maculada a pena de escritor sério que deles se ocupasse²¹.

106 A citação é longa, mas eis aí um balanço quase sempre correto da produção dramática brasileira do século XIX. Poderíamos acrescentar os nomes de Quintino Bocaiúva e de Machado de Assis, além de outros menores, para a lista ficar mais completa, mas o que parece importante notar é o número pequeno de autores do terceiro período. O fato é que o teatro sério, de cunho literário, sofreu uma enorme concorrência do teatro cômico e musicado nas últimas três décadas do século. Operetas, mágicas (a *féerie* francesa) e revistas de ano tornaram-se hegemônicas nos teatros do Rio de Janeiro, para tristeza dos intelectuais, como sugerem as últimas linhas de Sílvio Romero. Em vários textos críticos do período, a palavra “decadência” foi utilizada para se descrever o teatro da época, cada vez mais distanciado da literatura, voltado apenas para o entretenimento. É bastante conhecido o balanço que Machado de Assis fez do teatro brasileiro em 1873, no artigo “Instinto de Nacionalidade”:

Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse

com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos instintos inferiores?²²

Seria longo e cansativo discutir os outros capítulos da *História da Literatura Brasileira* de Romero, nos quais ele aborda a produção dramática dos escritores românticos. Nesta altura, basta enfatizar o que ficou evidenciado nas linhas acima: a sua concepção de dramaturgia como parte da literatura.

3

Em 1916, José Veríssimo publica a sua *História da Literatura Brasileira*, com um viés bastante diferente da de seu desafeto Sílvio Romero²³. Diante do caráter abrangente da obra que precedeu a sua, na qual entravam literatos, publicistas, oradores, juristas, moralistas, economistas e historiadores, observa que, “sendo mais que uma história da literatura”, ela é “quase uma história da nossa cultura”. E pergunta se cabe à história da literatura “comportar tudo quanto na ordem intelectual se escreveu no Brasil, ou, como penso, somente o que é propriamente literário ou o que, não o sendo, tem bastante generalidade e virtudes de emoção e de forma para poder ser incorporado na literatura?”²⁴.

Para José Veríssimo, a literatura englobava apenas os escritos que tinham finalidade artística. E a crítica, por sua vez, devia ter por base, em primeiro lugar, critérios estéticos. Como observa Antonio Candido, tais critérios são “visíveis na sua preocupação pela coerência da narrativa, a organização da obra, a lógica do personagem, a pertinência da linguagem”, enquanto que na obra de Sílvio Romero encontram-se critérios não-estéticos, como “fidelidade ao real, sentimento da vida, sinceridade,

valentia da emoção, função nacional do texto e outros”²⁵. José Veríssimo, na “Introdução” à sua *História da Literatura Brasileira*, estabelece as diferenças que existiam entre ambos:

A História da Literatura Brasileira do Sr. Dr. Silvío Romero é sobretudo valiosa por ser o primeiro quadro completo não só da nossa literatura mas de quase todo o nosso trabalho intelectual e cultura geral, pelas idéias gerais e vistas filosóficas que na história da nossa literatura introduziu, e também pela influência excitante e estimulante que exerceu em a nossa atividade literária de 1880 para cá.

108

Com diverso conceito do que é literatura, e sem fazer praça de filosofia ou estética sistemática, aponta esta apenas a fornecer aos que porventura se interessam pelo assunto uma noção tão exata e tão clara quanto em meu poder estiver, do nosso progresso literário, correlacionado com a nossa evolução nacional. E foi feita, repito-o desenganadamente, no estudo direto das fontes, que neste caso são as mesmas obras literárias, todas por mim lidas e estudadas, como aliás rigorosamente me cumpria²⁶.

Contrário ao nacionalismo como critério de valor e à ideia de que a obra literária se realiza enquanto documento social, José Veríssimo define a literatura como “arte literária”. E acrescenta: “Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura”²⁷.

Apesar das divergências, aproximam-se ao considerarem a produção dramática do século XIX como parte da produção literária. “Um escritor — afirma Veríssimo — não pode ser bem entendido na sua obra e ação senão visto em conjunto, e não repartido conforme os gêneros diversos em que provou o engenho”²⁸.

Assim, examina os escritores românticos levando em conta poemas, romances e peças de teatro que tenham escrito. Vimos que esse foi também o procedimento de Romero. Ao final do volume, Veríssimo faz novas reflexões sobre a dramaturgia brasileira, numa síntese intitulada “O teatro e a literatura dramática”.

Separam-se os historiadores nos julgamentos. Veríssimo não vê a obra de Martins Pena com o mesmo entusiasmo. Elogia as qualidades puramente teatrais do autor, que sabia combinar os efeitos cômicos, dispor as cenas etc., mas observa, numa frase reveladora de suas restrições: “Martins Pena não é senão isto, um escritor de teatro”, diminuindo assim o valor literário do criador da comédia brasileira.

Em relação ao período colonial, podemos dizer que ambos foram prejudicados pelo desconhecimento de aspectos do nosso teatro que só foram revelados por pesquisas posteriores. Hoje, quando lemos os ensaios de Décio de Almeida Prado reunidos no livro *Teatro de Anchieta a Alencar*, temos uma boa noção acerca das nossas primeiras manifestações teatrais e da própria construção do teatro brasileiro ao longo do tempo. Veríssimo afirma que nossa literatura dramática só vai nascer no Brasil com Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, no romantismo. Deixando de lado as poucas produções coloniais, discorda do critério nacionalista de Romero e não inclui Antônio José da Silva em nossa história literária. Afinal, o “infeliz e enghoso Antônio José” exerceu toda a sua atividade literária em Portugal, completamente alheio ao que se passava no Brasil.

As divergências entre ambos podem ser medidas na leitura de dois parágrafos que se encontram em suas obras. Leiamos Romero:

Não possuímos obras de romancistas que, em seu gênero, sejam superiores ao *Demônio Familiar* e *Mãe*, de Alencar, à *Matilde* e *Calabar*, de Agrário, à *Torre em Concurso*, de

Macedo, ao *Antônio José*, de Magalhães, às *Doutoras*, de França Júnior, ao *Noviço* e *Judas em Sábado de Aleluia*, de Pena. Quase outro tanto se poderia afirmar da *História de uma Moça Rica*, de Pinheiro Guimarães, de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, das *Coisas da Moda*, de Joaquim Serra²⁹.

Veríssimo discorda completamente desse ponto de vista e afirma que, ao contrário, a dramaturgia brasileira “não deixou de si nenhum documento equivalente aos que nos legou o romantismo no romance ou na poesia”. E mais: “A literatura dramática brasileira nada conta, ao meu ver, que valha o *Guarani* ou a *Iracema*, a *Moreninha* ou as *Memórias de um Sargento de Milícias*, a *Inocência* ou *Brás Cubas*, os *Cantos* de Gonçalves Dias ou os poemas da segunda geração romântica”³⁰.

110 Às palavras de Veríssimo poderia Romero retrucar com os argumentos expostos em seu “Quadro sintético da evolução dos gêneros na literatura brasileira”, no qual afirma que “a história da nossa dramaturgia é que não tem sido feita com o cuidado, o desvelo, o amor que fora para desejar [...]. Ninguém lê dramas e comédias, ou os lê rarissimamente”³¹.

O fato é que as diferentes avaliações resultam dos diferentes conceitos de literatura que cada um adotou. Romero faz poucas restrições à dramaturgia brasileira e valoriza principalmente o gênero cômico, porque o vê como documento de uma época. Tal entusiasmo, evidentemente, não era compartilhado por Veríssimo. Sua preferência era pelo texto teatral com valor literário, como se percebe, por exemplo, nos elogios dirigidos às comédias de Machado de Assis. A seu ver, as peças de estreia do escritor eram notáveis “pelas qualidades de espírito e composição”, e *Não Consultes Médico* era um sainete “digno de Musset..., excelente como literatura”³². Veríssimo elogia o estilo elegante do jovem Machado e observa que suas comédias não tinham

grande valor teatral. Não se tratava exatamente de uma restrição. Ao autor de *Dom Casmurro* faltavam “as qualidades, sobretudo as inferiores, as habilidades do ofício de autor dramático, a acomodação ao gosto público e à perspectiva particular da rampa, uma porção de dons somenos, mas essenciais ao bom sucesso na arte inferior que é o teatro”³³.

Não nos assustemos com o adjetivo. Desde que Aristóteles, na *Poética*, atribuiu uma importância secundária ao espetáculo teatral, criou-se uma tradição que só os movimentos de vanguarda da virada do século XIX e os tempos modernos conseguiram abalar. Veríssimo tinha atrás de si toda a história do teatro, escrita preferencialmente pelo ângulo da literatura dramática. E tinha também um modelo de história da literatura, na qual o teatro só era comentado enquanto texto: a *Histoire de la Littérature Française*, de Gustave Lanson, publicada em 1894 e citada na “Introdução” à sua *História da Literatura Brasileira*. Para Veríssimo, o espetáculo teatral era um entrave à realização literária de uma peça. Quando escrita para ser representada, esta terá diante de si uma plateia “que será sempre em maioria composta de ignaros ou simples, para que lhe não bastem as qualidades propriamente literárias”³⁴.

111

Romero, que tinha menor acuidade para os elementos estéticos do texto literário, não discordava desse ponto de vista, como vimos em seu comentário a uma passagem do prólogo de Gonçalves Dias a *Leonor de Mendonça*.

Como se vê, tanto Veríssimo quanto Romero encaram o teatro em sua dupla natureza: como texto e como espetáculo. Mas, fiéis aos postulados do seu tempo, estabelecem uma hierarquia, valorizando em primeiro lugar o aspecto literário da peça teatral. Se pensam da mesma maneira, quanto a esse aspecto particular, separam-se, porém, na metodologia, nas análises, interpretações e, muitas vezes, nos juízos de valor. Há pouco,

vimos os elogios de Veríssimo aos aspectos literários das comédias de Machado de Assis. Pois Sílvio Romero praticamente as ignora, dedicando-lhes apenas duas linhas, nas quais afirma que “são contos dialogados sem vida autônoma, sem as vantagens da novelística”³⁵. Na verdade, as restrições que se acumulam no capítulo dedicado ao conjunto da obra de Machado de Assis são um primor de miopia crítica.

Para encerrar, um último paralelo pode ser estabelecido entre Veríssimo e Romero. Ambos consideram o período romântico como o mais rico da nossa dramaturgia, englobando aí a produção feita sob inspiração do realismo teatral francês. Destacam as obras dramáticas de Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Em segundo plano, referem-se a autores como Luís Antônio Burgain, Joaquim Norberto, Varnhagen, Teixeira e Sousa, Álvares de Azevedo, Quintino Bocaiúva, Aquiles Varejão, Agrário de Meneses, Pinheiro Guimarães, Castro Alves, Taunay, Franklin Távora e França Júnior. Sílvio Romero, mais prolixo, cita vários trechos de peças para exemplificar a arte de um determinado autor. Veríssimo, mais conciso, não só é mais rigoroso nas análises, como mais inteligente nos comentários sucintos e certos que faz.

Do teatro que lhes foi contemporâneo nas duas décadas finais do século XIX, pouco disseram. Ambos lamentaram o desaparecimento da dramaturgia de cunho literário e sua substituição pelas peças do gênero cômico e musicado. Veríssimo considerava que o teatro brasileiro era produto do romantismo e com ele tinha-se finado. Apenas de passagem, pois, referiu-se a Artur de Azevedo e a alguns companheiros de geração, como Valentim Magalhães, Urbano Duarte ou Moreira Sampaio, afirmando que tinham condições de fazer boa literatura dramática, mas que foram empurrados pelos empresários e pelo público

aos gêneros pouco nobres do teatro comercial: revistas de ano, paródias, operetas, burletas etc.

Em que pesem algumas perspectivas críticas que envelheceram ou mesmo alguns conceitos ultrapassados, as obras de Romero e Veríssimo são fontes indispensáveis para o estudo do teatro brasileiro. À falta de um grande historiador que se tivesse dedicado unicamente ao teatro entre nós no século XIX, é nelas que vamos colher as primeiras visões sistematizadas acerca do gênero dramático. Podemos acrescentar também que essas obras são a base de onde partiram as demais histórias da literatura brasileira escritas em seguida, ao longo de várias décadas. Por essa razão demorei-me no comentário acerca da visão que ambos têm da dramaturgia como parte da literatura.

4

Nesta altura do nosso percurso, podemos nos perguntar: as histórias da literatura brasileira que se seguiram às de Romero e Veríssimo levam em conta a dramaturgia feita no país?

113

Vou correr o risco de cometer alguma injustiça, porque não consultei todas as histórias da nossa literatura. Há algumas muito fracas, pequenas sínteses ginásiais, obras didáticas que não nasceram de pesquisas e leituras críticas consistentes. O que posso garantir é que li as mais importantes, começando pela de Ronald de Carvalho, *Pequena História da Literatura Brasileira*, datada de 1919 e, segundo Otto Maria Carpeaux, calcada em Romero e Veríssimo³⁶.

Ronald de Carvalho nada acrescenta no que diz respeito ao período colonial. Faz apenas rápidas menções a Anchieta e Botelho de Oliveira e, seguindo Romero, inclui Antônio José em nossa literatura, analisando algumas das suas peças. Ainda que o comediógrafo tenha vivido em Portugal e escrito para portugueses, pondera que ele “merece, contudo, pelo nascimento, uma

referência na história do nosso pensamento”³⁷. Quanto ao arcadismo, repete as informações já conhecidas sobre Alvarenga Peixoto, que teria escrito um drama, *Eneias no Lácio*, e traduzido a *Merope*, de Maffei.

Ao abordar o romantismo, afasta-se de Romero e Veríssimo, estudando a produção literária do período por gêneros, e não pelo conjunto da obra de um determinado escritor. À poesia ele dedica 42 páginas; ao romance, 16, à história e crítica, 7; à dramaturgia, duas páginas e meia. Nesse pequeno capítulo intitulado “Teatro” apenas a obra de Martins Pena é brevemente analisada. São feitas rápidas menções à dramaturgia de Gonçalves de Magalhães, Teixeira e Sousa, Gonçalves Dias, Joaquim Norberto, Araújo Porto-Alegre, Varnhagen, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Para se ter uma ideia mais precisa da superficialidade com que a dramaturgia é considerada, basta dizer que apenas dois títulos de peças são mencionados: *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* e *O Juiz de Paz da Roça*.

Em relação às histórias literárias de Romero e Veríssimo, a perda é tanto quantitativa quanto qualitativa para a dramaturgia, que, apesar de ser considerada parte da literatura brasileira, é estudada como se fosse a prima pobre do romance e da poesia. Ao tratar da literatura entre 1870 e 1900, repete-se o procedimento. Ronald de Carvalho dedica apenas dois parágrafos à dramaturgia, sem analisar qualquer peça e reiterando o caráter “decadente” do nosso teatro, no qual predominou “o ato ligeiro, a burleta, a comédia trivial, a revista popular e anedótica de Artur Azevedo, Valentim Magalhães, Moreira Sampaio e muitíssimos outros”³⁸.

Depois da *Pequena História da Literatura Brasileira* de Ronald de Carvalho surgiram algumas histórias literárias sem muito valor, segundo Otto Maria Carpeaux³⁹. Algumas trazem erros de informação, outras são rápidos resumos da evolução

histórica, outras são de teor fortemente didático, de modo que podemos considerar a *História da Literatura Brasileira: seus Fundamentos Econômicos*, de Nélson Werneck Sodré, de 1938, como a próxima a merecer nossa atenção. Afinal, essa obra foi reeditada várias vezes, ao contrário de outras da mesma época, que não passaram da primeira edição. Para o estudioso da literatura dramática, porém, o autor é uma decepção. Antes de tudo, por negar a Anchieta um lugar na história da literatura brasileira, alegando que ele escreveu ora em tupi, ora na língua geral, com intenções catequéticas. Depois, porque dedica à dramaturgia alguns poucos parágrafos, fazendo considerações genéricas sobre autores do século XIX e não analisando uma peça teatral sequer em sua volumosa obra. Nenhuma linha é escrita sobre a dramaturgia das primeiras décadas do século XX, lacuna que não é preenchida nem mesmo nas edições posteriores à primeira, como se vê na sexta edição, de 1976. Pode-se dizer que Nélson Werneck Sodré baniu a dramaturgia da história da literatura brasileira, desconsiderando-a por completo, ao contrário do que haviam feito Romero e Veríssimo. Não há, na obra, nenhuma explicação para o veto imposto à dramaturgia.

115

Em 1939, duas outras histórias da literatura brasileira foram publicadas: a de Bezerra de Freitas⁴⁰ e a de José Osório de Oliveira. A primeira não é muito mais que uma síntese escolar e, em relação ao teatro ou à dramaturgia, é tão pobre quanto a de Nélson Werneck Sodré. Em toda a obra, apenas duas páginas trazem algumas informações sobre a dramaturgia do século XIX, e de maneira incompleta. Nenhuma peça teatral é estudada. Na *História Breve da Literatura Brasileira*, do português José Osório de Oliveira, a dramaturgia também é completamente deixada de lado. Quando aborda o período colonial, o autor não vê nem Anchieta nem Antônio José como escritores brasileiros. Um único parágrafo é dedicado ao teatro, quando estuda o modernismo:

Só no teatro, apesar das tentativas de um cronista sutil: Álvaro Moreyra, apesar dos êxitos de Joracy Camargo, apesar das experiências de Oswald de Andrade e de Flávio de Carvalho, o homem brasileiro não encontrou ainda quem o exprimisse. Talvez, com o seu feitio de cronista de costumes, que o aparenta ao folhetinista França Júnior, tenha conseguido mais do que qualquer outro, nesse campo, o Marques Rebêlo de *Rua Alegre, 12* – criação teatral especificamente, não diremos brasileira, mas carioca⁴¹.

116 A dramaturgia brasileira ganha um pouco mais de atenção na *Breve História da Literatura Brasileira*, de Érico Veríssimo, publicada nos Estados Unidos em 1945. Não muita, como se vê no parágrafo dedicado ao teatro romântico; “A safra teatral durante o período do Romantismo, no Brasil, foi muito magra. Entre os poucos dramaturgos da época só um merece ser lembrado, Martins Pena. Escreveu peças de costumes nas quais tentou retratar a sociedade brasileira contemporânea”⁴².

O período posterior também não teve muita sorte: Érico destaca apenas Artur Azevedo, em algumas poucas linhas. Em compensação, o teatro dos anos 1930-1940 ganha alguns parágrafos, com destaque para Joracy Camargo, Ernani Fornari, Maria Jacinta, Oduvaldo Vianna, Carlos Lacerda, Raimundo Magalhães Júnior, Renato Vianna e Oswald de Andrade. Érico leu várias peças desses autores e as comenta sucintamente. Sobre Oswald, que só foi encenado nos anos 1960, escreveu: “As peças sociais de Oswald de Andrade são repletas de alegorias e seu humor tem uma qualidade surrealista [...]. Ousado experimentalista, homem apaixonado por aventuras intelectuais, nunca tem medo de dar saltos mortais pelos ares”⁴³.

A dramaturgia volta a ganhar destaque na obra de Antô-

nio Soares Amora, publicada em 1955. Sua *História da Literatura Brasileira* teve várias edições, comprovando a boa aceitação entre especialistas, professores e estudantes de Letras. Sem ser volumosa, dá conta de toda a nossa produção literária em bons capítulos sintéticos sobre movimentos, autores e obras. A dramaturgia comparece desde o início, com comentários sobre os autos de Anchieta. Manuel Botelho é estudado apenas como poeta, e Antônio José é considerado escritor da literatura portuguesa. Um capítulo intitulado “Teatro” dá conta da produção dramática dos tempos românticos, com destaque para Martins Pena. No estudo do modernismo, uma pequena síntese comenta as dificuldades enfrentadas pelo teatro nos anos 1920-1930, com o reconhecimento das primeiras inovações estéticas feitas nesse terreno por Álvaro Moreyra e seu “Teatro de Brinquedo”, pelas peças de Oswald de Andrade e pela “ação renovadora de um Nelson Rodrigues, com *Vestido de Noiva*, 1943”⁴⁴. Na edição que consultei, a 9ª., de 1977, o autor dedicou ainda um parágrafo à dramaturgia nos anos 1950 e início dos anos 1960, animado com o aparecimento de bons dramaturgos como Abílio Pereira de Almeida, Silveira Sampaio, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes e alguns outros.

117

Seria desejável que o autor ampliasse os seus comentários, claro. Mas todo o livro é na verdade uma síntese da nossa história literária, com detalhadas notas biobibliográficas sobre nossos principais escritores.

A mais ambiciosa de todas as nossas histórias da literatura brasileira é também da década de 1950. Entre 1955 e 1959, em quatro volumes com mais de duas mil páginas escritas por vários colaboradores, foi publicada *A Literatura no Brasil*, sob a direção de Afrânio Coutinho. Em 10 anos, esgotaram-se os vinte mil exemplares da primeira edição. A segunda, revista e ampliada, saiu em 1968, com seis volumes. Trata-se, portanto, de uma

importantíssima obra de referência, que teve boa receptividade porque procurou renovar os estudos literários e particularmente o modo de escrever histórias da literatura. Em relação às obras do passado, inovou ao fazer a periodização da nossa literatura por critérios estilísticos, centralizando o pensamento crítico na análise das obras, entendidas como literatura e não documentos culturais.

O estudioso da dramaturgia brasileira encontrará boas páginas de crítica nesses volumes. No primeiro, Armando Carvalho examina os autos do Padre Anchieta, detendo-se em alguns deles para uma análise mais cuidadosa. Pela primeira vez em uma história da nossa literatura podemos ler um bom estudo das comédias *Hay Amigo para Amigo* e *Amor, Engaños e Celos*, de Botelho de Oliveira, feito por Eugênio Gomes. Antônio José não é estudado; definitivamente, passa a fazer parte apenas da

118 literatura portuguesa.

O melhor de *A Literatura no Brasil*, para o estudioso do teatro brasileiro, é o capítulo “A Evolução da Literatura Dramática”, de Décio de Almeida Prado. Escrito por um especialista que tinha uma extraordinária capacidade crítica, começa pelo estudo dos autos de Anchieta e chega até o teatro brasileiro dos anos 1950. Pela qualidade das análises e interpretações, esse texto serviu de base para J. Galante de Sousa escrever e publicar em 1960 uma obra fundamental de nossa historiografia teatral: *O Teatro no Brasil*.

Não podemos deixar de mencionar, aqui, uma obra que, sem ser uma história completa da literatura brasileira, porque trata de apenas dois períodos, é um estudo de caráter historiográfico que lemos ainda hoje com admiração: a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, publicada em 1959 pela editora Martins. Como se sabe, o autor debruçou-se

sobre os dois momentos que ele denomina “decisivos” para a formação da literatura brasileira: o arcadismo e o romantismo. As análises e interpretações de poemas e romances são sempre de primeira linha, o que nos faz voltar sempre aos dois volumes quando queremos, por exemplo, reler as boas páginas sobre Alencar ou Gonçalves Dias. Infelizmente Antonio Candido não tratou do teatro. Não que não considere a dramaturgia como parte da literatura. É que, explica no prefácio, o preparo do livro foi feito por etapas, ao longo do tempo, em meio a outros trabalhos, seguindo um plano previamente fixado, no qual não constava a análise da dramaturgia. A seu ver, porém, a exclusão do teatro, que lhe pareceu inicialmente “recomendável para a coerência do plano”, resultou num “empobrecimento”, como verificou ao final do trabalho. Ele explica:

O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Sousa e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário de Menezes teria, ao contrário, reforçado meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores, e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica — a teatral — que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo⁴⁵.

119

As palavras de Antonio Candido talvez expliquem o que vem acontecendo nas histórias da literatura brasileira escritas a partir dos anos 1960: cada vez mais, com poucas exceções, a dramaturgia é estudada com parcimônia, como se fosse um apêndice da nossa história literária. Por vezes, nem mesmo é levada em conta. A exigência de um instrumental teórico e analítico

próprio, que nem sempre é do domínio de quem estuda a poesia e a prosa, e o diálogo dos nossos dramaturgos com seus pares europeus e norte-americanos — o que exige o conhecimento de suas obras — são dificuldades que afastam os historiadores da literatura brasileira da dramaturgia.

Essas dificuldades estão presentes na série A Literatura Brasileira, da coleção “Roteiro das Grandes Literaturas”, publicada pela Cultrix nos anos 1960, em seis volumes. Nos três primeiros há ainda algumas páginas sobre nossa dramaturgia. José Aderaldo Castello, em *Manifestações Literárias do Período Colonial*, estuda os autos de Anchieta, nesta altura já editados. Antônio Soares Amora, em *O Romantismo*, dedica um bom número de páginas ao estudo das peças de Martins Pena, Gonçalves Dias e José de Alencar. É um capítulo menos completo do que os escritos sobre a prosa e a poesia, mas as análises são muito boas, especialmente a dedicada a Martins Pena, na qual o autor estabelece um paralelo entre a obra do nosso primeiro comediógrafo e Debret. No volume *O Realismo*, João Pacheco dá apenas breves informações sobre a dramaturgia do período, lembrando os nomes de Martins Pena, Quintino Bocaiúca e o Visconde de Taunay. França Júnior e Artur Azevedo merecem apenas um parágrafo cada. Nos demais volumes da série — *O Simbolismo*, de Massaud Moisés; *O Pré-modernismo*, de Alfredo Bosi; *O Modernismo*, de Wilson Martins — a dramaturgia simplesmente desaparece.

As dificuldades apontadas acima talvez expliquem também por que a história da literatura brasileira mais bem-sucedida de todas que já foram escritas aborde com muita parcimônia a nossa produção dramática. Refiro-me à *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, publicada em 1970, e que já teve mais de quarenta edições.

Nessa obra de cabeceira de todos nós há boas páginas sobre os autos de Anchieta e sobre as peças de Martins Pena, Gon-

çalves Dias, José de Alencar, Agrário de Meneses e Paulo Eiró. Depois, é examinada a dramaturgia de Artur Azevedo e de Machado de Assis. O estudioso do teatro brasileiro fica satisfeito ao ver um crítico do calibre de Alfredo Bosi se debruçar sobre o principal da nossa produção dramática do século XIX, considerando-a como parte da literatura. Mas se decepciona ao constatar que nenhuma linha é dedicada à dramaturgia do século XX.

Se prosseguirmos em nosso caminho em direção às demais histórias da literatura brasileira escritas nos últimos 40 anos, a tendência de suprimir a dramaturgia se acentua. Nas obras que abordam desde as origens da literatura brasileira até os tempos modernos e contemporâneos, parece não haver problema em comentar, ainda que com brevidade, a produção dramática da colônia e do século XIX. As dificuldades surgem quando se trata de abordar a dramaturgia moderna e contemporânea. Sirva de exemplo a *História da Literatura Brasileira* de Massaud Moisés, em cinco volumes (1985-1989). No primeiro volume ele estuda os autos de Anchieta e as comédias de Botelho de Oliveira. No segundo, o teatro do período romântico é sucintamente analisado. E pela primeira vez uma história da literatura brasileira, salvo engano, incorpora o dramaturgo gaúcho Qorpo Santo. No terceiro, sobre o realismo, França Júnior e Artur Azevedo são brevemente estudados. Já no quarto volume, dedicado ao simbolismo, o teatro desaparece. E no quinto, que trata da literatura a partir do movimento modernista, chegando até os anos 1980, a dramaturgia também é esquecida. Para não fazer injustiça ao autor, ressalvo que há uma página sobre as peças de Oswald de Andrade e um parágrafo sobre a Rachel de Queiroz dramaturga.

Entre todas as histórias da literatura brasileira publicadas nos últimos 50 anos, a de Luciana Stegagno Picchio, de 1997, é a única que traz informações e análises, ainda que muito rápidas,

da nossa dramaturgia, desde Anchieta até os anos 1970. Autora de uma importante *História do Teatro Português*, a familiaridade com o gênero dramático e o interesse por essa forma de arte foram fatores decisivos para que ela incluísse em sua *História da Literatura Brasileira* vários dramaturgos brasileiros do passado e do presente. São sempre corretos e bem argumentados os comentários sobre nossos autores do período colonial e do século XIX. Surpreende a atenção dada à dramaturgia do pré-modernismo, que nunca tinha sido considerada nas nossas histórias da literatura: Goulart de Andrade, João do Rio, Roberto Gomes, Paulo Gonçalves, Graça Aranha, Cláudio de Sousa e Gastão Tojeiro. Igualmente são incluídos os dramaturgos dos anos 1920-1940: Armando Gonzaga, Viriato Correia, Oduvaldo Vianna, Renato Vianna, Álvaro Moreyra e Oswald de Andrade, cujas peças ganham mais atenção. É uma pena que os comentários sejam muito sucintos, dando uma ideia apenas razoável acerca da dramaturgia que precedeu o teatro moderno entre nós. Na sequência, no capítulo intitulado “Teatro, música, cinema. A crítica. O estilo brasileiro”, encontramos o mesmo defeito: poucas linhas para dar conta da dramaturgia de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Plínio Marcos e tantos outros que são apenas citados.

Dois anos depois da *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio, José Aderaldo Castello publica, em dois volumes, *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade*, obra em que estuda nossa literatura, das origens até os anos 60 do século XX. Deliberadamente, o autor descarta a dramaturgia, que só aparece mencionada nos casos de Anchieta e Botelho de Oliveira, no período colonial, e de Gonçalves de Magalhães, no romantismo. Um breve comentário sobre *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* antecede o único parágrafo dedicado ao teatro romântico:

Quanto ao teatro — aqui referido apenas em virtude de ter sido envolvido pelas discussões da reforma romântica —, o destaque que lhe damos provém, no caso, da proposta teórica de Magalhães, permanecendo o mais nos limites da história. Mesmo que apenas para lembrar, citemos João Caetano, ator e também teórico da dramaturgia, Martins Pena, e com estes outros dramaturgos ou comediógrafos do momento, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo. Mas a implantação do gênero entre nós, à parte as manifestações do Período Colonial, seria desde cedo marcada por crise discutida e denunciada por um Álvares de Azevedo ou pelo nosso melhor crítico, também de teatro, de meados do século, Machado de Assis⁴⁶.

Nenhuma outra linha é escrita sobre a dramaturgia brasileira. Quase o mesmo se poderia dizer da *História da Literatura Brasileira* de Carlos Nejar, de 2007⁴⁷. O autor faz rápidas menções a peças e autores do período romântico e dos tempos modernos, mas sem desenvolver qualquer análise ou interpretação.

O que concluir depois de tudo que foi exposto?

Este percurso pelas histórias da literatura brasileira me faz pensar o seguinte: a inclusão da dramaturgia em todas as obras aqui mencionadas nunca é plenamente satisfatória. Claro que há boas páginas críticas aqui e ali, como aliás reconheci mais de uma vez. Mas a impressão que fica é que a dramaturgia, quando não é deixada de lado, parece entrar na história literária como um parente meio distante da poesia e da prosa. O historiador se sente na obrigação de incluí-la em sua obra, porque afinal parece que a dramaturgia faz mesmo parte da literatura — uma peça, “quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro”, lembra Anatol Rosenfeld⁴⁸ —, mas a

trata sem profundidade, limitando-se a comentários sintéticos e a informações genéricas. Essa é a tendência geral. Tudo indica que uma divisão de tarefas foi silenciosamente estabelecida ao longo do século XX, sem qualquer discussão de caráter teórico e crítico: o historiador da literatura brasileira tomou para si o trabalho de discorrer sobre poemas, contos e romances, enquanto o historiador do teatro ou da dramaturgia procurou aprofundar o estudo da peça teatral. Que essas palavras não sejam tomadas como uma queixa, mas como uma constatação. Silvio Romero e José Veríssimo foram os únicos a tratar as peças teatrais com a mesma atenção dada à poesia e à prosa. A partir de Ronald de Carvalho, como se viu, o espaço reservado à dramaturgia diminuiu sensivelmente.

124 Os futuros historiadores da literatura brasileira deverão levar em conta o quadro acima traçado. Poderão optar por dar continuidade ao padrão estabelecido no decorrer do século XX ou escrever obras em que ficcionistas, poetas e dramaturgos sejam estudados em pé de igualdade. No segundo caso, talvez seja necessário retomar a proposta de Afrânio Coutinho e acreditar que uma nova e mais completa história da literatura brasileira deve ser uma obra coletiva, escrita por algumas dezenas de especialistas, dada a enorme dimensão da nossa produção literária. Por outro lado, há que se considerar também que, ainda que a dramaturgia não encontre um lugar nas futuras histórias da literatura, isso não significa desconsiderar o possível caráter literário das peças teatrais. Assumida a divisão de trabalho a que me referi há pouco, sempre restará a essa forma artística que pode ser lida e estudada enquanto parte da literatura, ou apreciada como parte de um espetáculo teatral, um lugar onde será analisada e interpretada em profundidade: nas histórias do teatro ou nas histórias da dramaturgia.

NOTAS

* Este texto é uma versão pouco modificada da conferência de encerramento que apresentei no IV Seminário Nacional de História da Literatura, realizado na Universidade Federal do Rio Grande, entre 13 e 15 de outubro de 2010.

¹ Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, *Curso Elementar de Literatura Nacional*, Rio de Janeiro, Garnier, 1862, p. 455.

² Tanto Joaquim Norberto quanto Ferdinand Wolf se baseiam na obra *Vida do Venerável Padre Joseph de Anchieta da Companhia de Jesu, Taumaturgo do Novo Mundo na Província do Brasil*, de Simam Vasconcellos (Lisboa, Oficina de Ioam da Costa, MDCLXXII), na qual estão preservados dois fragmentos do auto *Pregação Universal*.

³ Ferdinand Wolf, *O Brasil Literário: História da Literatura Brasileira*, tradução de Jamil Almansur Haddad, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1955, p. 43-44.

² Idem, p. 56.

³ Idem, p. 75.

⁴ Apud João Roberto Faria, *Ideias Teatrais: o Século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 2001, p. 326.

⁵ Idem, p. 339.

⁶ Apenas dois autores nascidos no Brasil são estudados na obra de Bouterwek: Antônio José da Silva e Cláudio Manuel da Costa, ambos considerados autores da literatura portuguesa.

⁷ Na esteira de Bouterwek, Sismonde de Sismondi analisa a obra de três escritores nascidos no Brasil, Antônio José da Silva, Cláudio Manuel da Costa e Manuel Inácio da Silva Alvarenga, considerando-os autores da literatura portuguesa.

⁸ Ao contrário de Bouterwek e Simondi, Ferdinand Denis separa a literatura portuguesa da brasileira em seus comentários, estimulando os brasileiros a criar uma literatura própria e já sintonizada com o romantismo. Como as atividades teatrais ainda são parcas no Brasil, não faz observações críticas sobre a dramaturgia.

⁹ Por exemplo: “Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa”, de Garrett, e “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, de Gonçalves de Magalhães. Cf. Maria Eunice Moreira, *Nacionalismo*

Literário e Crítica Romântica, Porto Alegre, IEL, 1991.

¹⁰ Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, 2 ed. Rio de Janeiro, Garnier, v. 1, 1902, p. 163.

¹¹ Idem, p. 164.

¹² Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, 2 ed. Rio de Janeiro, Garnier, v. 2, 1903, p. 27.

¹³ Idem, p. 182.

¹⁴ Idem, p. 184-185.

¹⁵ Idem, p. 195.

¹⁶ Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, 7 ed., Rio de Janeiro, José Olympio/INL-MEC, 1980, v. 4, p. 1350.

¹⁷ Sílvio Romero, *Martins Pena*, Porto, Chardron, 1901.

¹⁸ Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, 7 ed., v. 4, p. 1365-1366.

¹⁹ Machado de Assis, *Crítica Literária*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, p. 150.

126 ²⁰ Nesta parte aproveitei alguns trechos do que escrevi no estudo “Sílvio Romero, José Veríssimo e o teatro brasileiro”, publicado em *O Teatro na Estante*, Cotia, Ateliê, 1998.

²¹ José Veríssimo, *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária* (seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa), Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p. 115.

²² Antonio Candido, Introdução, Sílvio Romero, *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p. XXIV.

²³ José Veríssimo, *História da literatura brasileira*, 5 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969, p. 16-17.

²⁴ Idem, p. 10.

²⁵ Idem, p. 15.

²⁶ Sílvio Romero, *Martins Pena*, Porto, Chardron, 1901, p. 62.

²⁷ José Veríssimo, *op. cit.*, p. 258.

²⁸ Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, 7 ed., v. 5, p. 1805.

²⁹ José Veríssimo, *op. cit.*, p. 278 e 289.

³⁰ Idem, p. 289.

- ³¹ Idem, p. 290.
- ³² Silvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, 7 ed., v. 5, p. 1515.
- ³³ Otto Maria Carpeaux, *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964, p. 24.
- ³⁴ Ronald de Carvalho, *Pequena História da Literatura Brasileira*, 13 ed., Rio de Janeiro, Briguiet, 1968, p. 139.
- ³⁵ Idem, p. 332.
- ³⁶ Cf. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, *op. cit.*
- ³⁷ Bezerra de Freitas, *História da Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Globo, 1939.
- ³⁸ José Osório de Oliveira, *História Breve da Literatura Brasileira*, nova edição, revista e aumentada, São Paulo, Martins, [1956], p. 132-133.
- ³⁹ Érico Veríssimo, *Breve História da Literatura Brasileira*, tradução de Maria da Glória Bordini, São Paulo, Globo, 1995, p. 58.
- ⁴⁰ Idem, p. 125.
- ⁴¹ Antônio Soares Amora, *História da Literatura Brasileira*, 9 ed., Saraiva, 1977, p. 178.
- ⁴² Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, 4 ed., São Paulo, Martins, s/d, vol. 1, p. 12.
- ⁴³ José Aderaldo Castello, *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade*, São Paulo, Edusp, 1999, v. 1, p. 222-223.
- ⁴⁴ Carlos Nejar, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/Copesul/Telos, 2007.
- ⁴⁵ Anatol Rosenfeld, *Texto/Contexto*, 3 ed., São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 24.
- ⁴⁶ José Aderaldo Castello, *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade*, São Paulo, Edusp, 1999, v. 1, p. 222-223.
- ⁴⁷ Carlos Nejar, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/Copesul/Telos, 2007.
- ⁴⁸ Anatol Rosenfeld, *Texto/Contexto*, 3 ed., São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 24.

Um modo de olhar por meio do binóculo da imagologia

Katia Aily Franco de Camargo
UFRN

Após um *flash* sobre a Torre Eiffel, que permite que o telespectador se situe geograficamente, uma bela jovem francesa, de longos cabelos castanhos escuros, senta-se num sofá para folhear uma revista chamada *Brésil*, detendo-se principalmente nos títulos e imagens dos artigos que aí encontra, como podemos ler abaixo, na transcrição da publicidade televisiva:

128

Brésil. Un de plus beaux pays au monde / Brasil. Um dos países mais lindos do mundo

Les gens les plus heureux de la planète / O povo mais feliz do mundo

Tous les modèles d'Havaianas sont au Brésil / Todos os modelos de Havaianas no Brasil.

Chéri, je crois que je sais où on devrait aller pour notre lune de miel! / Querido, já sei onde iremos na Lua de Mel.

Ah oui, tu veux aller où, mon amour? Aonde vamos, querida?

Cada vez mais entusiasmada com o Brasil, a jovem francesa, no momento em que ia dizer a seu companheiro o lugar paradisíaco que havia encontrado para passarem a lua de mel, abre a revista em uma página na qual se encontra, estampada,

uma voluptuosa brasileira em um minúsculo biquíni verde se deliciando numa praia. Nesse momento entra em cena o noivo para escutar a resposta de sua amada que lhe diz: *A Venise!*

A publicidade termina ao som da conhecida vinheta das Havaianas...

Há pouco tempo, 2011, quem ligava a televisão aberta se deparava, nos intervalos comerciais, com um anúncio da São Paulo Alpargatas sobre as sandálias havaianas, descrito acima, e que também pode ser visualizado no Youtube¹.

Criadas em 1962, as Havaianas já venderam mais de 2,2 bilhões de pares; oitenta países dos cinco continentes (da França ao Japão, de Honduras ao Congo) as vendem. Inicialmente, as sandálias Havaianas, inspiradas, provavelmente, na Zori japonesa, eram um calçado popular, tido mesmo como cafona, feito de borracha 100% brasileira e que garantia ao consumidor conforto e durabilidade. No entanto, nas últimas quatro décadas, a marca transformou seu produto em algo *fashion*. “Em uma marcha do Movimento dos Sem-Terra sobre Brasília, milhares de homens, mulheres e crianças cruzaram o país calçando sandálias Havaianas. Na outra ponta, *socialites*, artistas, o Presidente da República, [...] podem ser vistos dentro de coloridas Havaianas.”²

129

Entre o final dos anos de 1980 e de 1990, sobretudo, o quadro humorístico “Escolinha do Professor Raimundo”, protagonizado por Chico Anysio, no papel de professor, e outros tantos atores (cerca de 30), que se representavam os alunos, esteve no auge de sua audiência. A Escolinha, que teve seu início ainda na rádio, conheceu sua versão televisiva em 1957, e em 1988 chega ao Chico Anysio Show, exibido aos sábados à noite na Rede Globo de Televisão.³ Aproveitando-se dessa populari-

dade, o grupo São Paulo Alpargatas utilizou o quadro humorístico para divulgar suas sandálias Havaianas por meio de um diálogo característico entre o professor, Chico Anysio, e o aluno Rolando Lero, interpretado por Rogério Cardoso, como podemos conferir a seguir:

- Seu Rolando Lero, o que são havaianas?
- Altivo catedrático, seriam elas aquelas mulatinhas que se rebolam ao som daqueles cavaquinhos diferenciados?
- Não!
- As havaianas são...
- San...
- Sambistas?
- Não!
- São santinhas de pau oco?
- Não!
- Ah, capitei, são sandálias que não deformam, não tem cheiro e não soltam as tiras.
- Nota 10!
- Até que enfim, digníssimo mestre!
- Nota 10 só para as Havaianas!!!

130

No anúncio descrito no início deste artigo, deparamo-nos com algo novo! A veiculação de um produto 100% nacional, para um público também nacional, mas com atores estrangeiros e legendado em português, pois toda a narrativa é feita em francês! Trata-se, se formos pensar em termos imagológicos, de um veículo de intermediação entre a França e o Brasil. Àqueles de poucos recursos já haviam sido conquistados pelas Havaianas há tempos, para usarmos nosso exemplo, ao menos desde o final da década de 1980.

Se fizermos um *brainstorming* sobre Brasil e França encontraremos muitas das imagens estereotipadas aí veiculadas: quando pensamos na França logo nos vêm à mente monumentos

históricos, museus, vinhos, moda, elegância (é interessante frisar que a própria França está tentando modificar essa ideia, buscando enfatizar a modernidade e a multiculturalidade do país nos dias de hoje, como pudemos ver em publicidade veiculada durante o ano da França no Brasil em 2009⁴). E quando pensamos no Brasil, o que nos vem à mente? Carnaval, mulheres sensuais, natureza exuberante, futebol, etc.

O conhecimento de Si passa, necessariamente, pelo conhecimento do Outro. Portanto, no primeiro anúncio das sandálias Havaianas (2011), que mencionamos acima, os publicitários jogaram com os dois lados da moeda, i. e., fizeram uso daquilo que a maioria dos brasileiros conhece quando se fala em França (elegância, requinte, etc.) para transformar a visão popularesca das chinelas, imagem veiculada pelo segundo anúncio das Havaianas (1989), segundo o qual, mesmo quem tivesse um salário bem pequeno, poderia adquiri-las⁵. Dessa maneira, a publicidade com a Escolinha do Professor Raimundo atingia seu público-alvo pelo baixo custo do produto veiculado, e não pelo *glamour* deste.

131

Assim sendo, a análise e interpretação histórico-literária de um documento não deve negligenciar seu contexto de criação e produção, o meio pelo qual foi divulgado e seu público-alvo, como já dizia Antonio Candido, em *Formação da Literatura*, em relação à ideia de sistema literário (autor-obra-público).

Com o passar dos anos, as sandálias Havaianas se incorporaram a uma série de imagens exóticas⁶ sobre o Brasil, que começou a ser formulada há séculos, com os muitos viajantes que por estas terras passaram e que, por meio de seus escritos e de seus olhares, deram a conhecer a terra e a gente brasileiras. “Configuram imagens da alteridade, mas de uma alteridade que não é senão a projeção da própria identidade às voltas com a tentativa e a dificuldade, se não impossibilidade, de entender ou de acei-

tar o outro.”⁷ Mas essas imagens nos falam também sobre a França e os franceses: a presença de sol e calor restrita a determinada estação do ano, a ausência de uma natureza paradisíaca, que faça sonhar, de exotismo; a diferença da beleza e comportamento femininos presente no primeiro anúncio das Havaianas é decisiva para que a jovem noiva mude radicalmente de ideia, trocando a lua de mel no Brasil exótico⁸ pela Veneza pitoresca.

O modo de olhar as publicidades televisivas citadas anteriormente, de perceber nelas uma ancoragem em um espaço-tempo determinados e codificados, e de irmos além, de percebermos que encontramos nelas muito daqueles que a produziram, significa começarmos a utilizar o binóculo da Imagologia. Esse procedimento de leitura e análise, que faz parte da teoria imagológica, que abordaremos em seguida, tem sido retomado, nos dias atuais, pelos estudiosos da literatura, principalmente aqueles que se dedicam às literaturas conhecidas como pós-coloniais. Os movimentos de globalização, imigração, transferências culturais, perda de referenciais identitários também são responsáveis por essa volta dos estudos imagológicos.

Em 2007, publicamos um livro no qual utilizamos a Imagologia para analisar as imagens elaboradas pelos publicistas da *Revue des Deux Mondes*⁹, sobre o Brasil oitocentista. À guisa de exemplo, para nos aproximarmos do tipo de documento que utilizamos com mais frequência em nosso meio acadêmico, citamos um trecho da obra do viajante Théodore Lacordaire, publicada originalmente na *Revue*, no qual o autor faz uma descrição da paisagem brasileira na primeira metade do século XIX:

Conheces a rainha da América, a cidade das sete colinas, dos mil panoramas? Se ainda não visitou o Rio de Janeiro, eu te imploro, pois poderias embarcar no melhor navio que se balança em nossos portos, se lançar com ele nos mares, e,

se és jovem, ver teus cabelos branquearem, antes de ter encontrado seu semelhante. Eu que te falo, subi várias vezes as sete colinas que lhes servem de muralha, e eu te juro que todas às vezes me foi difícil descê-las. É que, na realidade, existe uma fascinação inexplicável nesse céu; não é uma abóbada azul como o céu do Norte que pesa, pálida e triste, sobre tua cabeça, e fixa teu olhar e teu pensamento no seu voo pelo espaço. Lá, tu poderias chegar a Deus, se ele tivesse te dado a permissão de vê-lo sem que morras. E depois, essas montanhas! Essas cem ilhas verdejantes que inclinam suas palmeiras sobre as águas! Esses mil navios que percorrem seu mar azul ou que dormem alongando suas sombras sobre as ondas! Acredite, é uma terra de inesquecíveis lembranças: só lhe falta a ausência de homens. (LACORDAIRE, 1832, p. 645)

O trecho reproduzido acima deixa transparecer o caráter entusiasmado do autor para com a natureza dos trópicos: generosa, encantadora, inebriante, inesquecível... A sensibilidade e a temática românticas se fazem presentes, encontrando nas paisagens do Novo Mundo uma nova fonte de inspiração. Aqui, o Outro, de certo modo, reencontra Bernardin de Saint-Pierre e Chateaubriand, cujas descrições da natureza não europeia são plenas de entusiasmo. A presença do branco europeu, no entanto, designado nesse trecho como *homens*, já conspurcava a natureza virgem brasileira. Agora, deve-se adentrar mais e mais o interior para se vislumbrar a natureza imaculada.

Em *Sociologia do Imaginário* (LEGROS *et al.*, 2007), encontramos um exemplo bastante ilustrativo dessa ligação entre o imaginário social e a imagem, essencial para identificar e analisar as auto- e heteroimagens¹⁰. Para tanto, os autores retomam o conto “O chapeuzinho vermelho”, em sua versão apresentada por Robert Darnton em *O Grande Massacre de Gatos*, e o inter-

pretam segundo indícios das mentalidades camponesas do século das Luzes, isto é, um mundo mental habitado por analfabetos que se constrói em um ambiente limitado e sedentário. Ainda segundo os autores, o conto desnuda um mundo violento. O medo do lobo (*bzou*) revela uma angústia que remete à fome, mas também à insegurança, ligada ao banditismo que amedrontava os antigos vilarejos. A ida da menina, sozinha, à casa da avó, pode ser demonstração de negligência por parte dos pais, e sua morte é indicativa da alta taxa de mortalidade infantil naquela época. Vários outros aspectos são abordados em *Sociologia do Imaginário*, mas, para nosso intuito, o que mencionamos aqui é suficiente para ilustrar como a leitura de “Chapeuzinho Vermelho” era bastante diferente daquela feita hoje¹¹

134 Esses exemplos nos servem de introdução para dissertarmos sobre a Imagologia. Esse tipo de estudo, imagológico, teve início na Alemanha com Lessing e os românticos Goethe, os irmãos Schlegel e Mme. de Staël. Esses homens e mulheres de letras acreditavam que conseguiriam, por meio do estudo das obras representativas de uma determinada literatura, aprofundar seus conhecimentos sobre a psicologia do povo em questão.

Nos anos de 1950, retomam-se os estudos sobre Imagologia, ou, melhor dizendo, sobre psicologia dos povos. Marius-François Guyard publica um pequeno manual de *Littérature comparée*, com prefácio de Jean-Marie Carré, no qual se insere um capítulo com um título sugestivo: *L'étranger tel qu'on le voit*. No que consistiria essa proposição? Seria basicamente o estudo das imagens nacionais, na literatura comparada, sendo essas utilizadas para melhor se conhecer por meio do reconhecimento de suas próprias ilusões. Até esse momento, portanto, as imagens são estudadas como se fossem funções de relações coletivas de cunho histórico-social que veiculam caracteres nacionais; não há uma preocupação com reflexões teóricas a

propósito da problemática envolvida, limitando-se assim os estudos a um exame puramente descritivo (fonte e influências), pois o principal objetivo era traçar o perfil psicológico exato dos povos; seria uma busca constante do caráter nacional.

Em 1953, no entanto, René Wellek (1994, p. 108-119) anuncia a “crise da Literatura Comparada”. Segundo o autor, o estudo das imagens/miragens, proposto por Carré e Guyard, extrapolava em muito o campo da Literatura Comparada, pois havia uma demarcação artificial de seu objeto de estudo, assim como de sua metodologia, colocando-a em risco, pois poderia tornar-se simplesmente uma ciência auxiliar a serviço das relações internacionais. Para Wellek, a obra de arte em si deveria ser o centro de toda a análise, sendo considerada uma estrutura estratificada de signos e significados totalmente distinta dos processos mentais do autor no momento da criação e, conseqüentemente, das influências que se podem ter em mente.

135

A partir dessa “crise”, passa-se a se considerar duas escolas, uma francesa, seguidora da tradição *l'étranger tel qu'on le voit*, e outra americana, que nega o estudo das imagens e miragens. Ou seja, essa divisão baseava-se naqueles que eram contra ou a favor da teoria estética da pesquisa literária pregada por Wellek, isto é, de considerar a obra de arte como um foco em si.

Hugo Dyserinck, nos anos de 1966, retoma a questão da importância dos estudos imagológicos, acreditando que a polêmica da década anterior não tinha sido satisfatória. Os estudiosos deveriam se preocupar em saber se o estudo das imagens teria um sentido, que não social, psicológico, nacional ou político, para a pesquisa em literatura e literatura comparada em particular. Dessa forma, a Imagologia comparada seria a renúncia à pesquisa das influências, considerada insatisfatória, em favor de uma investigação da maneira como se reage, na literatura de um determinado país, à literatura e à cultura de um país estrangeiro:

The Belgian comparatist Hugo Dyserinck turned down Wellek's criticism of French comparative literature and rehabilitated the ideas of Guyard and Carré. Dyserinck chose three reasons for including *'mirage' und 'image'-Forschung* in the frame of literary scholarship: 1) the presence of such images in some literary works; 2) the (cultural-historic) meaning that images about some national culture have when they are created on the basis of the expanding of its literature into other national areas, be it in translations or the original form; 3) the unsettling presence (*störende Anwesenheit*) of such images in literary scholarship and literary criticism. (DUKIE, 2009, p. 72)

136 Ao escrever, em 1966, *O problema das imagens e miragens e sua pesquisa no âmbito da Literatura Comparada*¹², Dyserinck procura mostrar que a função da Imagologia é: identificar e analisar as configurações das imagens, o modo como se estruturam, assim como estudar sua evolução e seu efeito na literatura; verificar o papel que tais imagens desempenham no encontro de culturas; e, por fim, “a imagologia não faz parte de nenhum pensamento ideológico, mas é, isso sim, uma contribuição à *desideologização*. Pretende-se, a partir da análise das imagens, chegar ao modo como funciona o pensamento e as estruturas. Assim, ela participa da destruição dos estereótipos/imagotipos, ao mesmo tempo que ajuda a dar conta da influência, do poder e da manipulação de correntes ideológicas e políticas na formação de um país”.

Para esse autor, então, a imagem de outro país é formada, antes de tudo, a partir do estar em relação com e, sem dar preferência a nenhuma das literaturas e/ou culturas envolvidas na análise, devem-se estudar tanto uma quanto a outra, a autoimagem e a heteroimagem, para então se compreender a estrutura do pensamento de cada um, terminando

com a *desideologização*.

Do outro lado do Reno, Daniel-Henri Pageaux¹³ dá seus primeiros passos nos estudos sobre Imagologia publicando, no início da década de 1980, “Une perspective d’étude en littérature comparée: l’imagerie culturelle”. Nesse artigo, Pageaux apresenta ideias que serão melhor elaboradas em trabalhos posteriores, tais como: *La littérature générale et comparée*, ou ainda *Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, escrito em colaboração com Álvaro Manuel Machado, dentre outros.

Para Pageaux, a imagem do estrangeiro deve ser estudada como fazendo parte de um conjunto mais amplo e complexo: o imaginário, mais especificamente, o imaginário social, e dentro deste, a representação do Outro.

A imagem é entendida como uma tomada de consciência do Eu em contraposição ao Outro; é a expressão, literária ou não, de um *distanciamento* significativo entre duas ordens de realidades culturais, ou ainda, é a representação de uma realidade cultural por meio da qual aqueles que a elaboraram revelam e traduzem seu próprio espaço cultural e ideológico. Nesse sentido, percebe-se que a ideia é contrária ao processo de formação e de significação da imagem para Dyserinck. Para este estudioso, o fato de *estar em relação com* (Eu / Outro) é a condição primeira para a elaboração de uma imagem, e o objetivo final do estudo imagológico é a “desideologização”, uma vez que a imagem não faz parte de nenhum processo ideológico.

O estudo da imagem, de acordo com Pageaux, deve-se apegar menos ao nível de “realidade” de uma imagem, de sua fidedignidade, do que à sua conformidade com um modelo, um esquema cultural que lhe é preexistente na cultura que observa e não na cultura observada, do qual é importante conhecer os fundamentos, as composições e a função social.

Num momento histórico específico e numa cultura determinada seria impossível dizer coisas aberrantes sobre o Outro, uma vez que os textos imagológicos são decodificados quase instantaneamente pelo público leitor, pois correspondem a uma necessidade da época, como pudemos ver com os exemplos dados no início deste artigo.

O artigo de Jean-Marc Moura, “L’Imagologie Littéraire: tendances actuelles”, publicado em *Perspectives comparatistes* (1999, p. 181-192), traça um breve histórico da Imagologia, descrevendo, rapidamente, as várias gerações de trabalhos imagológicos existentes desde os anos de 1950, com Jean-Marie Carré, até os dias de hoje, detendo-se em seguida, na definição de imagem e seus meios de análise que se transcreve a seguir:

138

[...] pour l’imagologie, toute image étudiée est image de... dans un triple sens: image d’un référent étranger, image provenant d’une nation ou d’une culture, image créée par la sensibilité particulière d’un auteur. Trois niveaux d’analyse se voient définis: le référent, l’imaginaire socio-culturel, les structures d’une œuvre [...]. (p. 184)

O primeiro tipo de análise seria, então, aquela que privilegia o referente, insistindo no realismo da imagem. O segundo caracteriza-se por considerar a imagem como pertencente àquilo que chamamos *imaginário social*, privilegiando, assim, tanto os textos literários quanto os não literários. O terceiro define a imagem do estrangeiro como mito pessoal do próprio autor, o que seria hipostasiar a literatura, tirando-a de seu contexto sociocultural com o qual mantém estreitas relações. O autor finaliza esta parte do texto com a seguinte afirmação:

Il apparaît donc nécessaire de situer d’emblée l’étude au niveau de l’imaginaire social, pour reconnaître ce simple fait: l’appréhension de la réalité étrangère par un écrivain n’est pas directe, mais médiatisée par les représentations

imaginaires du groupe ou de la société auquel il appartient. À partir de ce point central de la démarche imagologique deviennent possibles des travaux sur le référent (lecture d'une réalité historique à travers un texte conçu comme document) ou, cas plus fréquent pour les littéraires, sur la création d'un auteur dont la singularité a d'abord été mesurée dans l'horizon imaginaire de son époque. (p. 186)

Jean-Marc Moura, em particular, tenta apreender a diversidade das práticas sociais imaginativas a partir de duas vertentes: a da ideologia e a da utopia. Para o autor, que segue a linha da hermenêutica de Paul Ricoeur, a ideologia possui uma função integradora, sendo uma interpretação idealizada por meio da qual um grupo se representa, reforçando assim sua identidade e coesão. A utopia, por outro lado, visa a questionar a ordem social, a subvertê-la.

Ainda segundo Ricoeur, admite, então, que o imaginário social se caracteriza pela tensão entre uma função de integração e uma função de subversão, ou seja, entre um polo ideológico e um polo utópico, possibilitando assim uma tipologia das imagens do estrangeiro. O princípio geral desta última constitui-se pela distinção entre ideologia, que representa o estrangeiro segundo esquemas dominantes, e utopia, que o caracteriza segundo formas excêntricas, tornando-o sua alteridade, ou, pelo menos, não o restringindo a ser mito pessoal de um autor.

Essa distinção coloca uma série de problemas, principalmente no que tange à articulação entre o literário e o social, que só pode ser resolvida na prática. Moura, no entanto, não se preocupa em desenvolver essa questão no artigo citado. Para finalizar, discorre sobre a Imagologia nos dias atuais, ou melhor, sobre cinco tendências críticas importantes na complementação, ou como auxiliares na pesquisa imagológica. São elas: os *Cultural Studies*, teoria literária norte-americana,

a crítica pós-colonial, a mitocrítica, os estudos de recepção e as pesquisas sobre a noção de espaço literário.

Recentemente, Davor Dukié, em “The concept of cultural imagery: imagology with and not against the early *Völkerpsychologie*” (2009), e Celeste R. de Sousa, em “Do lá e do cá: introdução à imagologia” (2004), fazem novos balanços sobre a teoria e seus desenvolvimentos, mas não trazem grandes alterações àquilo que se tinha feito até então.

140 Não se pretendeu abarcar, nestas páginas, todos os comparatistas que contribuíram para o desenvolvimento da Imagologia, mas somente aqueles que consideramos basilares para se entender um pouco do desenvolvimento dos estudos imagológicos e sua importância nos estudos das auto- e heteroimagens, não só no campo da Literatura, como também no de disciplinas adjacentes, como a História, Antropologia e Etnografia, que muitas vezes trabalham com análise de imagens desconhecendo a teoria, que inclusive ajuda o pesquisador na parte metodológica de seu trabalho.

Para finalizar, gostaríamos de retomar uma ideia defendida pela professora Celeste R. Sousa, e também por nós, que é a de que as pesquisas imagológicas, em nosso mundo globalizado, são indispensáveis para se entender e / ou aceitar não só o próprio e o alheio, mas também, e principalmente, para compreender como se articulam e interagem entre si, enquanto não atingimos aquele ponto ideal no qual há uma mobilidade entre os papéis do observador e daquele que é observado, não havendo, assim, uma sobreposição constante do mais forte sobre o mais fraco.

REFERÊNCIAS

DUKIÉ, D. The concept of cultural imagery: imagology with and not against the early Völkerpsychologie. In: COUTINHO, E. (org.). *Discontinuities and displacements: studies in comparative literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

DYSERINK. O problema das imagens e miragens e sua pesquisa no âmbito da Literatura Comparada. Acesso em: <<http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pesquisa/rellibra/dysantologia-1.htm>>. Acesso em 04/07/2008.

FLÉCHET, A. L'exotisme comme objet d'histoire. *Hypothèses*. Paris, 2007/1. p. 15-26. <<http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-15.htm>>. Acesso em: 07/05/2012.

LACORDAIRE, Théodore. Souvenirs du Brésil. *Revue des Deux Mondes*. Paris, set. 1832.

LEGROS, P et al. *Sociologia do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MOURA, J. M. L'Imagologie Littéraire: tendances actuelles. In: BESSIÈRE, J.; PAGEAUX, D.-H. *Perspectives comparatistes*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999, p. 181-192.

PAGEAUX, D.-H. Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle. *Synthesis*. N. VIII, 1981. p. 169-185.

PAGEAUX, D.-H. *Perspectives comparatistes*. Paris: Honoré Champion, 1999.

PAGEAUX, D.-H. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand, 1994.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D.-H. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2ª ed. rev. e aum. Lisboa: Presença, 2001.

SOUSA, Celeste. *Do lá e do cá: uma introdução à imagologia*. São Paulo: Humanitas, 2004.

SOUSA, Celeste. A Imagologia no Brasil: primeira tentativa de sistematização. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 2, n.14, 2009.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

<http://www.youtube.com/watch?v=s8iBOZKi7_o>.
Acesso em 20/06/2011.

<<http://aletp.com/2007/02/13/havaianas-historia-da-marca/>>.
Acesso em 20/06/2011.

<http://www.releituras.com/rubemalves_chapeuzinho.asp>.
Acesso em 07/05/2012.

<<http://www.youtube.com/watch?v=TFXILa441dU>>.
Acesso em 07/05/2012.

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257953,00.html>>.
Acesso em 07/05/2012.

142 <<http://www.youtube.com/watch?v=XT3JvcVH7sU>>.
Acesso em 07/05/2012.

NOTAS

¹ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=s8iBOZKi7_o>. Acesso em: 20/06/2011.

² Cf. <http://aletp.com/2007/02/13/havaianas-historia-da-marca/>. Acesso em: 20/06/2011.

³ Para maiores informações sobre a Escolinha do Professor Raimundo, acessar <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257953,00.html>, acesso em 07/05/2012. Para conferir a publicidade <http://www.youtube.com/watch?v=XT3JvcVH7sU>, acesso em 07/05/2012.

⁴ Cf. site <http://www.youtube.com/watch?v=TFXILa441dU>, acesso em 07/05/2012.

⁵ Quem não se lembra da imagem que fechava o quadro em questão, no qual Chico Anysio mostrava, usando o indicador e o polegar, o tamanho do salário de um professor!? “E o salário, oh.....!”

⁶ Para uma síntese sobre o debate em torno do exotismo, cf. artigo de Anaïs Fléchet, “*L'exotisme comme objet d'histoire*”. Segundo a autora, “... L'exotisme est un mode de relation à l'autre dans lequel celui-ci attire en raison de sa différence. Jugée essentielle, cette différence est stigmatisée à travers des productions symboliques auxquelles sont associées les idées de distance et de transgression. Qualifiées d'exotiques, ces productions varient selon les époques, les groupes et les espaces considérés. Elles sont néanmoins porteuses d'une même ambigüité en ce que, en attribuant des valeurs positives à l'autre, elles restent soustendues par une conception hiérarchique des relations entre groupes humains qui oppose un Nous, porteur de civilisation, à des Autres aux contours flous que le Nous se charge de mettre en scène.” (p. 23-24).

⁷ SOUSA, Celeste. “A Imagologia no Brasil: primeira tentativa de sistematização”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 2, n. 14, 2009. p. 51.

⁸ Segundo Jean Marc Moura, o exótico caracteriza as culturas dos países distantes da Europa, dentre os quais encontra-se o Brasil; pitoresco é o estrangeiro próximo. Ou ainda, retomando citação de Lestrangant, 2007, p. 67: “*Comme le rappelle Francis Affergan, l'Autre, dans la relation exotique, est ' par essence lointain et désiré et désiré parce que lointain*”.

143

⁹ Revista parisiense, fundada em 1829, de grande importância, principalmente ao longo do século XIX, e lida pela elite brasileira oitocentista.

¹⁰ Autoimagem é a imagem que o Eu tem de si próprio, enquanto a heteroimagem é aquela que o Outro tem de Nós.

¹² DYSERINK. O problema das imagens e miragens e sua pesquisa no âmbito da Literatura Comparada. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pesquisa/rellibra/dysantologia-1.htm>, acesso em: 04/07/2008.

¹³ PAGEAUX, D.-H. *Perspectives comparatistes*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999, p. 181-192. “Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle”. *Synthesis*. N. VIII, 1981. p. 169-185. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand, 1994. MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D.-H. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2ª ed. rev. e aum., Lisboa: Editorial Presença, 2001.

A rede conceitual do pós-moderno: entre o singular e o plural*

Maria Cristina Cardoso Ribas
UERJ / FAPERJ

1. Introdução

Vivemos um momento de crispação, na expressão de Sébastien Charles (2009). A crise do pensamento europeu no século XX — hermenêutica, estruturalismo, teoria crítica, filosofia analítica, noções como sujeito, niilismo, modos de conhecimento e desdobramentos na educação — estimulou a reconfiguração de outros paradigmas. No século XX, a reflexão empreendida por Jacques Derrida (2002) apresenta-se como um incessante trabalho de investigação que coloca sob suspeita os discursos da Filosofia e das Ciências Humanas, da Literatura e da História, da Fenomenologia e da Psicanálise, ao questionar, inclusive, o próprio conceito clássico de ciência. (PEDROSO Jr., 2010)

Na trilha dos desdobramentos da desconstrução, autores e escolas passam a ser considerados do ponto de vista da *continuidade* ou da *ruptura*, esta, em princípio, identificada ao pensamento pós-moderno (MARCONDES, 2008). As dicotomias foram — e continuam sendo — postas em xeque, mediante a constatação de que não dão mais conta das nossas urgências sociais, das reflexões teóricas, das experiências individuais e coletivas, do foco nas diferenças, interculturalidades. Otavio Paz, já no início na década de 70, mostra a dissolução dessa oposição, ao propor, em seu famoso ensaio de 1971, a Tradição da Ruptura.

O mais breve histórico dos conceitos — no caso, em torno do pós-moderno — mostra que o caráter de contradição é assimilado pela noção de paradoxo,¹ o qual, por sua vez, incorpora e transforma a modalidade binária do pensamento em outra configuração. Não se trata, então, de recusar, esquecer ou apagar o *déjà vu*, mas imprimir outra formulação ao já sabido. De acordo com Pedroso Jr., a Desconstrução “possibilitou inúmeros abalos nas Ciências Humanas, nos discursos sobre a Literatura, mediante a decomposição e reconfiguração destes mesmos discursos, de dentro e de fora, detonando a tranquilidade dos discursos heteróclitos” (2010, p.9).

146 Aqui fazemos uma ressalva: do ponto de vista do analista, o esforço é incessante porque a demanda de reconfigurar o pensamento incide sobre a nossa própria prática discursiva. Nas nossas pesquisas, a escrita nos devolve os resquícios da nossa decantada (e combatida) dimensão antitética, ao mesmo tempo que aponta para um forte obstáculo: descondicarmos do modelo binário de pensamento — o que, por sua vez, nos remete ao alerta de Derrida (2002): a aventura implica um trabalho incessante de investigação que, completamos, obviamente interfere, via de mão dupla, em nossa práxis como pesquisadora e docente.

Vale aqui ressaltar a série de impasses, de ordem teórico-metodológica, que nos estimulou a enveredar por essa delicada revisão conceitual, desenvolvimento do nosso Projeto como procientista da UERJ².

2. Impasses e ultrapassagens da revisão conceitual

Que impasses seriam estes? Especialmente (1) aqueles comprovados na experiência docente em sala de aula — como explicar algo do qual não estamos convencidos e se aloja em um imen-

so guarda-chuva; e, também, (2) aqueles que borbulham mesmo entre especialistas durante a pesquisa. Heloísa Buarque de Hollanda, em seus estudos sobre pós-modernismo e política, já expressa, em 1991, esse desconcerto conceitual:

É raro uma expressão causar tanto desconforto quanto o termo pós-moderno. Partindo do senso comum, é quase impossível escapar da marca antagonizante e pessimista que define este momento como “o fim da ideologia”, “cultura de consumo”, “amnésia histórica” ou apenas mais uma moda a esta altura ultrapassada. Entre essas indagações, impõe-se, como inevitável, a pergunta sobre o seu caráter de mistificação ou mesmo sobre a existência ou não de um pós-modernismo (HOLLANDA, 1991, p.7).

Acrescento, ainda, os efeitos de sentido do sufixo “pós”. Difícil desatrelá-lo da noção de posteridade, a qual implica alojá-lo na cadeia linear de princípio (origem), meio e fim (término), de continuidade, privilegiando a ordem linear de tempo. Como pensar em um “pós” que não signifique “depois de”? Reação em cadeia, este obstáculo, que exige uma revolução da linguagem, desconstrução de paradigmas, inclusive subjetivos, desdobra-se em vários outros. Se o pós vem depois de algo, poderá, então, representar nomeação absoluta para tudo o que vier após o que existe até então. E a rubrica chegaria ao ápice da dimensão de vale-tudo. Além disso, seria necessário decretar o fim da modernidade, para que se estabelecesse um ponto de começo após o seu término (VATTIMO, 2007).

A esse respeito referimo-nos às transformações da racionalidade que Vattimo (1998) identifica a “fim da modernidade”, sobretudo após a morte de Deus proclamada por Nietzsche³. São crises que alavancam a história e estimulam a reconstituição das identidades; segundo o filósofo italiano, a crise do modelo binário de pensamento empreendida pela

Desconstrução também corresponde à dinâmica das mudanças e à formulação de modos diversos de pensar/ser/estar que, dentre outros eventos, indicariam, para ele, o fim da modernidade.

Admitindo este “fim”, segundo o filósofo, seria possível considerar o pós-moderno com suas singularidades conceituais: de início, a expressão diria respeito mais a um modo de atuar no mundo e bem menos a um modo de categorizar nos limites da linearidade temporal. Tal formulação, via sua leitura de Nietzsche, *ativaria* o sujeito, lhe traria a possibilidade de reinterpretar a si e ao entorno dentro e fora de esquemas redutores.

148 Trazemos, ainda, o ponto de vista do sociólogo Boaventura Souza Santos (1997 e1989), figura particular da sociologia contemporânea, que recusa um pós-modernismo celebratório (o que concebe a própria crise como um momento de evolução social contínuo em direção à determinada meta), em prol do emancipatório (o de oposição, aquele que orienta suas ações para a efetivação de um novo paradigma voltado para a emancipação). Boaventura também parte do princípio de que estamos em transição paradigmática profunda, o que o leva a defender, então, um projeto de emancipação social — em construção — derivado de concepções marxistas, mas sem o seu caráter totalizador, a centralidade na categoria trabalho e a ideia de progresso como fim. Mais uma vez desfazendo a dicotomia, sua teoria crítica pós-moderna começaria pela crítica do conhecimento, substituindo o conhecimento-regulação por uma conhecimento-emancipação.

Na verdade, Santos sempre se mostrou insatisfeito com a denominação pós-moderno, já que ela levava quase sempre a uma aderência ao movimento pós-moderno em geral. De acordo com Belli (2009), o sociólogo português utilizou o termo pós-moderno por achar que não havia outro melhor no momento, mas insistia, conforme explicamos, na distinção entre o seu pós-

modernismo — dito por ele mesmo como de oposição — e o sentido usual, alimentado pelo neoliberalismo, classificado como celebratório. Ambas as correntes, segundo o próprio Santos, teriam ciência da falência do projeto moderno, tanto de suas instituições quanto de sua racionalidade, mas se diferenciariam pelos rumos a serem tomados para sua superação.

A reflexão que ora empreendemos, longe ainda de chegar a um fim, representa nosso esforço para entender as múltiplas definições, suas propostas de transformações de paradigmas e os efeitos dessas (trans)formações; nossa trilha se pauta na errância, no duplo sentido que a palavra permite. Assim ousamos contextualizar experiências nas quais se constituem as identidades, para repensar, em desdobramento posterior da pesquisa, as (re)leituras de literatura na contemporaneidade — foco que a presente revisão conceitual espera, ainda que de maneira tênue, iluminar.

149

3. A contemporaneidade

[...] uma singular relação com o próprio tempo (...) que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo.

(AGAMBEN, 2010, p.59)

Num paradigma romântico com tendências apocalípticas, entender a contemporaneidade (chamada por alguns de pós-moderna a partir dos anos 50) é também um gesto reflexivo complexo que tem provocado espanto, desencanto, amargura aflitiva, perda da inocência, naufrágio do sonho da unidade (SEVCENKO, 1995); ao mesmo tempo que (des)ilude, traz à tona os efeitos (vistos como catastróficos) da técnica derivada da razão instrumental e mais uma série infundável de ausências — ou sintomas — da consumação da modernidade pós-revolução industrial. Uma das decorrências é que autores e escolas passam a

ser ingenuamente considerados do ponto de vista da *continuidade* — os herdeiros da modernidade — ou da *ruptura* com a tradição moderna e até mesmo clássica, esta identificada ao pensamento pós-moderno (MARCONDES, 2008).

Reiteramos que o esquema dicotômico do pensamento — sejam continuidade e rupturas, sejam outros pares da cadeia — não dá conta dos eventos, das modalidades identitárias dos sujeitos e das práticas discursivas contemporâneas; e, cada vez mais, tendemos à valorização do paradoxo que dissolve o binarismo de pensamento, o que já foi sinalizado, na década de 1980, por Octavio Paz (1984), no ensaio “A tradição da ruptura”.

150 Como o próprio Paz anuncia no Prefácio, ele focaliza, do ponto de vista de um poeta hispano-americano, o movimento poético moderno e suas relações contraditórias com a chamada modernidade. A reflexão nos é muito útil por apontar, dentre outros, o aspecto não historicista da literatura, sobretudo da poesia:

Que dizem os poemas? Como se comunicam os poemas? [...] O poema é uma *máquina que produz anti-história*, ainda que o poeta não tenha essa intenção. A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal: o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura. [...], o tempo passa diferente da história ou do que chamamos vida real. A contradição entre história e poesia pertence a todas as sociedades, porém somente na Idade Moderna manifesta-se de modo explícito. (PAZ, 1984, p.11; grifos nossos)

Assim como Paz chama o poema de “máquina que produz anti-história” (1984, p.11), Eco, no ano seguinte, chama o romance de “máquina de gerar interpretações” (1985, p.12). Em princípio parece que ambos atribuem força transformadora ao texto em si, mas suas práticas duplas — ambos são críticos e autores — demonstram sua aderência à “coparticipação” da re-

cepção na construção das leituras, tais como a consideração do leitor implícito e da obra aberta, procedimentos que incorporam, modificam e liberam o texto literário do enquadramento temporal e demais mecanismos de poder.

Este entendimento contribui para a leitura a partir do momento em que compõe com uma visão não historicista do texto literário, a qual, efeito cascata, desconstrói a periodização dos estilos de época em seus suportes mais explícitos: a sequência cronológica, a planificação da história e a submissão ao cânone ditando a inclusão/exclusão de textos e autores na literatura em determinados territórios.

Voltando a Otavio Paz (1984), pode parecer que ele favorece a ruptura da tradição, equivalente à negação do passado — e isso, então, seria “moderno”. Mas seu pensamento não é antitético. Após afirmar que “tradição moderna da poesia” implica dizer que o moderno também é uma tradição, e uma tradição feita de interrupções, ele pergunta: “Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?” (PAZ, 1984, p.17) Se é possível nomeá-la, então, como “tradição da ruptura”, o dado implicaria não somente a negação da tradição, como também a negação da própria ruptura, ou seja, de si mesma.

151

Nesta perspectiva, o moderno não estaria ligado ao novo, mas ao diferente, ao plural, seria autorreferencial: pois, a cada vez que aparece, fundaria sua própria tradição. E nesta dinâmica conceitual, o moderno de Paz, conforme entendemos, também prepararia, pela paradoxalidade, a condição pós-moderna.

É possível, também, referir-se à experiência hodierna não só como pós-moderno, mas como contemporaneidade. Neste sentido, ou seja, nas referências particulares da atualidade, poderia ser “substituto do termo pós-moderno”. (SCHOLLHAMMER,

2009, p. 9) O autor, segundo ele mesmo declara, chega à noção via Agamben (2008), “recuperando a leitura que Roland Barthes fez das ‘Considerações intempestivas’, de Nietzsche, aproximando o contemporâneo ao intempestivo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.9):

‘O contemporâneo é o intempestivo’, diz Barthes, o que significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com o tempo, ou que com ele sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica [...] (SCHOLLHAMMER, 2009, pp.9-10)

152 Desvencilhar o contemporâneo do modismo presente, enfim, dos ditames sociais do tempo-em-que-se-vive, é uma contribuição aos nossos estudos, porquanto desaloja o critério temporal e, por conta do desconforto que a imprecisão cronológica demanda, também implica uma atividade incessante do sujeito. Diz Agamben: “[...] contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e *não cessa de interpelá-lo*” (2010, p. 64; grifos nossos).

O conceito de contemporaneidade corresponde a uma ativação do sujeito que não se identifica plenamente com o que é proposto no seu tempo e vislumbra algo diverso das determinações cronológico-causais. Nesse viés, Agamben procura desativar a proposta metafísica que vê o sujeito como essência, postulado que aparece na filosofia moderna, de Descartes a Husserl. Para o filósofo italiano, uma revolução existe quando propõe mudar a experiência do tempo, quando instaura no presente uma descontinuidade, quando implica outra racionalidade.

A quebra da linearidade temporal opera desconstruções em cadeia que incidem diretamente no campo literário: vai implodindo a significação etimológica dos termos, do prefixo “pós”, dissolvendo a lógica sequencial da narrativa e trabalhando com nova contiguidade, além do que mostra a insuficiência da visão historicista que, dentre outros resultados, funda territórios, estabelece o cânone, lista os constituintes da história literária, elege a periodização como esquema privilegiado no campo da literatura, estabelece uma linearidade de eventos, personalidades emblemáticas e decorrentes valores de inclusão/exclusão.

A dinâmica que desconstrói a falácia da continuidade temporal compõe com a implosão do modelo dicotômico de pensamento, ao mesmo tempo em que o inclui — para transformá-lo em outro modo de ver/estar/ ser no mundo.

4. O pós-moderno: esboços filosóficos do termo

Conforme nossa reflexão, o paradoxo inclui a contradição para desconstruí-la e transformá-la; não consideramos o pós-moderno como “superação” do moderno porque entendê-lo como tal implicaria permanecer no mesmo ponto — já que, em termos conceituais, superação é uma categoria moderna (VATTIMO, 2007). Mas será que a armadilha discursiva já não estaria apontando para o não término do moderno? Afinal se até para negá-lo ele continua presente, seria viável, no campo literário, declarar o fim da modernidade?

Para que a reflexão não redunde no vazio, Vattimo (2007) propõe outra ressignificação: podemos reconhecer o pós-moderno não apenas como novidade em relação ao moderno, mas também como dissolução da categoria de “novo”. Proposta curiosa, na medida em que implode e neutraliza o binarismo ultrapassado / novidade. A partir daí, uma série de questões em cadeia, que incidem diretamente sobre nossos condicionamentos

ancestrais da linguagem, se nos apresentam. Como descolar “moderno” de “novo”? E, de novo: como pensar um “pós” que não remeta a “depois”? Enfim, como apagar os significados?

Parece mais fácil ilustrar estas indagações no contexto das sociedades de consumo. Vejamos: a contínua renovação dos produtos é requerida para a sobrevivência e manutenção do sistema; as reconhecidas novidades não têm nada de revolucionário ou perturbador, ao contrário, parecem preocupadas em ampliar a zona de conforto e colaboram para que tudo siga o mesmo rumo. No propalado dinamismo das sociedades capitalistas há uma espécie de imobilidade e este procedimento abriga a diversidade dos modismos no guarda-chuva da rotina, imprimindo-lhes, de quebra, um *status* de acomodação, previsibilidade, monotonia. Vale ressaltar, ainda, que a mídia disseminada no planeta é também o mundo em que se disseminaram os “centros” da história, na verdade as potências com condições de captar e divulgar as informações com base numa visão unitária (global), produto das ideologias políticas.

Juntando a reflexão de Vattimo à proposta de Agamben, podemos dizer que a história *contemporânea* não é somente a que corresponde aos anos cronologicamente mais próximos de nós, mas a história da época em que tudo, consolidado pelos meios de comunicação, tende a nivelar-se no plano da simultaneidade, produzindo uma des-historicização da experiência. A categorização que diferencia países atrasados de avançados é feita, hoje, com base no grau de penetração da informática e meios de tecnologias da informação. Por aqui poderia passar a diferença entre moderno e pós-moderno, sem, no entanto, assumir que o segundo implicaria o fim do primeiro, mesmo porque não se seguiriam nessa ordem de padrão linear.

5. O pós-moderno: descrição superposta de conceitos

Mais amplamente utilizado a partir dos anos 50 do século XX, o termo “pós-moderno”, segundo indica Rouanet, no campo da literatura foi usado pela *primeira vez* por Federico de Onis, em 1934, na segunda edição de uma antologia de poesia espanhola e hispano-americana de **1882-1932** (Op. Cit. MELLO, Elson Rezende de, 1994). Reconhece, porém, que a utilização do termo não necessariamente formula uma categoria conceitual. Heloísa Buarque de Hollanda, repetimos, além de declarar que é raro uma expressão causar tanto desconforto (1991, p.7), afirma que a abrangência do termo sugere não haver uma via única de definição ou um eixo central de questões, mas, ao contrário, uma “expressiva heterogeneidade de colocações, tensões e campos de interesse”. (HOLLANDA, 1991, p. 8) E, continua ela, se é possível listar tais discussões, a sensibilidade pós-moderna dirige suas forças para a desconstrução sistemática dos mitos modernistas, o questionamento do iluminismo na identidade cultural do ocidente, o problema da totalidade e do totalitarismo, a perda da credibilidade nas metarranativas fundadoras, o processo de erosão e desintegração das categorias que foram critério-chave da estética moderna, inclusive aquelas tão importantes para os estudos literários, como a já mencionada linearidade temporal e as noções binárias e contraditórias de identidade e autoria, tradição e ruptura, novo e ultrapassado, vanguarda e tradicional.

155

A outra ruptura nevrálgica, ainda segundo Heloísa B. Hollanda (1991), seria a referente à quebra da divisão categórica entre as chamadas cultura erudita e cultura de massa, discurso dominante da estética modernista entre o final do século XIX e os primeiros anos do primeiro quartel do século XX, e que retorna, com vigor, nas duas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial.

Sevcenko (1995) lembra que o pós-moderno é um conceito que supõe uma reflexão sobre o tempo, mas uma temporalidade não linear, não homogênea, em que não se pode fixar uma data decisiva, um ato inaugural, tampouco uma superação ou um fim. Para Lyotard (1986), “o pós-moderno, enquanto *condição da cultura* nesta era caracteriza-se pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes.” (1986, viii) Logo depois, acrescenta o traço informático-informacional ao conceito, na busca de estabelecer compatibilidades entre linguagem e máquina informática e seu impacto sobre a ciência.

156 Eagleton (1998), em quem nos deteremos um pouco mais, principia diferenciando pós-modernismo e pós-modernidade, e depois assume o termo pós-modernismo para se referir a ambos. Diz que “a palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico.” (EAGLETON, 1998, p.7) Neste sentido, pós-modernismo corresponderia a uma modalidade cultural que expressaria as mudanças na sociedade de massa “por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida [...], eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura elitista e a popular” (EAGLETON, 1998, p.7), no que retoma as tendências assinaladas por Heloísa Buarque de Hollanda.

Por seu turno, a pós-modernidade diria respeito “ao questionamento das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação.” (EAGLETON, 1998, p.7) A radicalidade, melhor dizendo, esse entendimento ou modo de ver teria suas bases na mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova modalidade do modo de produção capitalista:

“[...] para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional” (EAGLETON, 1998, p.7); além disso, a clássica e bem definida política de classes daria lugar a uma colocação difusa de políticas de identidade. E isso porque a lógica “fundamentalista” do mercado “é de prazer e pluralidade, do efêmero e descontínuo, de uma grande rede descentrada de desejo da qual os indivíduos surgem como meros reflexos passageiros” (EAGLETON, 1998, p.8).

Posteriormente, o teórico vai-se perguntar sobre o conceito de pós-modernismo. A resposta-indagação de Eagleton sobre a possível origem do termo abre-se em múltiplos tentáculos e em seu próprio percurso desmonta a possibilidade de estabelecê-la com precisão:

De onde mais o pós-modernismo poderia brotar – da sociedade industrial, do último fator de descrédito da modernidade, da recrudescência da vanguarda, da transformação da cultura em mercadoria, da emergência das novas forças políticas vitais, do colapso de certas ideologias clássicas da sociedade e do sujeito? (EAGLETON, 1998, p.30)

157

Se por um lado não há como reduzir o termo a um valor absoluto, porque ele não daria conta de tanta diversidade, por outro há o risco do oposto. Continuando nosso breve mapeamento, trazemos Andreas Huyssen quando afirma que, se há algo a ser esclarecido no pós-moderno, é se essa transformação e crise de paradigmas têm formulado outras formas estéticas nas várias artes ou se ela, predominantemente, “recicla técnicas e estratégias do próprio modernismo, reinscrevendo-se num contexto cultural modificado?” (HUYSSSEN, 1991, p.21), e por isso estará no plano da repetição em outros contextos.

Retomando Boaventura (2010), ele conta que começou a usar as expressões pós-moderno e pós-modernidade em meados

da década de 1980, num contexto de debate epistemológico, considerando que “o paradigma epistemológico e o modelo de racionalidade davam sinais de exaustão”. (SANTOS, 2010, p.25) Adiante, afirma: “No início da década de 1990, o acúmulo das crises do capitalismo e do socialismo nos países do Leste europeu levaram-me a ampliar o conceito de pós-moderno e pós-modernidade” (SANTOS, 2010, p.26). Entendemos que, para o sociólogo, o paradigma inicialmente por ele considerado — o epistemológico — dá lugar a um novo paradigma social e político, no qual o esforço seria pensar a transformação social para além do capitalismo, do neoliberalismo e das alternativas teóricas e práticas do modernismo ocidental.

158 Especificamente sobre o prefixo “pós”, Lipovetski vai rejeitá-lo, dizendo: “No momento em que triunfam a tecnologia genética, a globalização liberal e os direitos humanos, o rótulo pós-moderno já ganhou rugas, tendo esgotado sua capacidade de exprimir o mundo”. (LIPOVETSKI, 2004, p.52) O pensador francês decreta o óbito da expressão pós-modernidade e desenvolve seu pensamento afirmando que, embora nem tudo funcione na medida do excesso, de alguma forma sujeitos e eventos não são poupados pelas lógicas do extremo.

É quando constata que “Tudo se passa como se tivéssemos ido da era do *pós* para a era do *hiper*” (LIPOVETSKI, 2004, p. 56), optando então por um paradigma de exacerbação do existente, em lugar de uma posteridade temporal.

Sua postura sugere não apostar na resignificação do sufixo “pós” fora do enquadramento cronológico. Talvez a saída estratégica seja um drible às armadilhas discursivas através de outro jogo de palavras. Sébastien (2009, p.17), na trilha de Lipovetski, provoca: “Em um mundo onde o exagero de conceitos é a regra, você tem razão de se perguntar se o recurso a esse neologismo se justifica ou não”. O filósofo diz que o projeto mo-

dermo se constituiu sobre pilares que não funcionam mais: crença nas grandes narrativas (sociedades sem classes sociais, felicidade universal, realização do Espírito, emancipação dos indivíduos), cultura da novidade, enfraquecimento das normas previstas para legitimar valores e gostos. E acrescenta, ainda, a este conjunto, o dado de que o desenvolvimento da tecnologia e da mídia de massa acabou com grande parte dos ideais da modernidade, inclusive os subjetivos.

Mesmo assim, Sébastien faz uma singular ressalva: que a liquidação do projeto moderno é uma ideia relativamente frágil, que não leva em conta a complexidade da sociedade contemporânea. Para ele, o desaparecimento do que declarou ter desaparecido não significa o fim da modernidade, pelo contrário. Em vez de desvalorizar o passado, nós podemos escolher celebrá-lo; nós o reutilizamos, porque sabemos que voltar a ele não é mais possível. “O termo hipermodernidade me parece o mais adequado pelo fato de o superlativo ‘hiper’, como demonstrou Lipovetsky, adaptar-se melhor a uma ideia de radicalização da modernidade” (SÉBASTIEN, 2009, p.22-3). Mais tarde o filósofo, entretanto, faz nova dedução:

159

Se o desenvolvimento do mundo não coincide com uma ruptura com a modernidade, como pensavam os sectários da pós-modernidade, por que utilizar o conceito de hipermodernidade? Por que não se limitar a dizer simplesmente que a modernidade continua normalmente o seu desenvolvimento? (SÉBASTIEN, 2009, p.24-5)

Trazemos, na nossa errância, a singular reflexão de Slavoj Žižek (2003), quando lembra que a sociedade contemporânea, em sua paixão pelo consumismo que lhe oferece a sedutora “liberdade de escolha”, acolhe uma série de produtos. Trata-se de produtos desprovidos de suas propriedade “malignas”: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool, açúcar

light... Segundo o filósofo esloveno, a lista é sem fim: “O que dizer do sexo virtual, o sexo sem sexo; da doutrina de Colin Powell da guerra sem baixas [...], política sem política [...], a experiência do Outro sem a sua Alteridade” (2003, p. 24-5). Tal oferta significa vender um produto esvaziado da sua substância, ação que configuraria uma virtualização da existência em tempos hipermodernos: exacerbação e esvaziamento lado a lado.

Voltando a Eagleton, trazemos aqui outra provocação a respeito da rubrica pós-moderno, quando ele devolve para o seu leitor o relativismo do conceito: “Se o pós-modernismo cobre tudo, desde o punk à morte da metanarrativa, dos fanzines a Foucault, como conceber que um único esquema explanatório possa fazer justiça a uma heterogeneidade tão fantástica assim?” (EAGLETON, 1998, p.30)

6. Conclusões em aberto

160

Nesse descaminho da pesquisa, parece-nos que todo o conjunto de sintomas atribuído ao pós-moderno também estaria justificado na modernidade. Nem a condição paradoxal substituindo o modelo dicotômico de pensamento poderia ser marca exclusiva da pós-modernidade.

Como foi possível constatar nessa espécie de mosaico conceitual, um ponto comum entre a maioria dos teóricos mencionados é que, como teoria, o pós-modernismo não constitui um corpo teórico acabado, próprio, estruturado, ainda que marque vários discursos e linguagens (MELLO, 1994). De nossa parte, entendemos o problema não só como obstáculo, mas como desafio, porque, conforme demonstramos, um *corpus* definido, enfim, o rigor conceitual impediria justamente a fluidez, o dinamismo, a permanência e a imprecisão do termo. No caso, o enquadramento não seria produtivo; em outras palavras, o teor preciso e absoluto, a normatização do pós-moderno

corresponderia à fetichização do conceito (ECO, 2004) e não daria conta da abrangência e multiplicidade que marcam a chamada pós-modernidade como “Império do efêmero”, expressão de Lipovetski (1989) em relação à moda, mas que também funciona como imagem das sociedades ocidentais do século XXI.

Vattimo e Santos, como vimos, apostam no fim/falência do projeto moderno, desenvolvem a desconstrução da ordem linear de tempo, valorizam o paradoxo em lugar da contradição e adotam o termo pós-moderno/ismo, mediante ressalvas específicas.

Retomamos, aqui, a instigante provocação do filósofo italiano, tentando entendê-la. Ao dizermos que estamos num momento posterior à modernidade e ainda conferirmos à assertiva um caráter definitivo, incidiremos justamente sobre o ponto atribuído à modernidade que pretendemos desconstruir, ou seja, “a ideia de história, com seus corolários, a noção de progresso e a superação” (VATTIMO, 2012, p. IX). A objeção de Vattimo aponta para um obstáculo de ordem conceitual, já que a pretensão de representar uma novidade na história colocaria o pós-moderno na mesma linha da modernidade, em que dominam as categorias de novidade e superação. Este é um motivo pelo qual, em lugar de “superação”, preferimos “dissolução”, que se aproxima da dinâmica não de destruir nem permanecer, tampouco resumir-se a um raciocínio tautológico, mas remonta a transformar.

161

Retomemos Sébastien:

A pós-modernidade não é diferente da modernidade, ela é simplesmente a modernidade livre dos freios institucionais que bloqueavam os grandes princípios estruturantes que a constituem (o individualismo, a ciência tecnológica, o mercado, a democracia) de se manifestar plenamente (SÉBASTIEN, 2009, p.26).

De acordo com o filósofo francês, companheiro de pesquisa de Gilles Lipovetsky, devemos compreender a pós-modernidade

não como ruptura, mas como parêntese concebido para livrar o sujeito de qualquer sujeição e alçá-lo ao plano da escolha, embora sob a égide da tensão, do medo, da competição cada vez mais acirrada; tudo com o reforço do hedonismo, pois a oferta de entretenimento explode, mas não equilibra o aumento da angústia. Estimula o prazer, mas produz patologias. Em suma, uma sociedade dividida entre a cultura do excesso e o elogio da moderação. Esta perspectiva esquizofrênica demanda uma atitude responsiva, responsável, mas de responsabilização coletiva.

162 Listados alguns efeitos de sentido do termo e percebendo a sua lógica desconcertante, dizemos, então, que, diante da força do paradigma dicotômico que estrutura a episteme ocidental (DERRIDA, 2002) e nos “com-forma”, a possibilidade que temos de operar com modelos diversos de pensamento é ter consciência dos critérios com que ainda atuamos, perceber o teor de mistificação dos conceitos, seus limites e alcances, possibilidades (ou não) de operacionalização, e entender sua formação; entendemos que só assim é possível adotar/ modificar/ transformar essas propostas. Tal adoção/recusa/trans-formação, porém, não é simples, nem imediata, tampouco vigora exclusivamente em função de uma escolha individual. É uma questão de ordem filosófica, que diz respeito a mais uma crise das subjetividades, mais uma reverberação na nossa episteme ocidental.

Sabemos, por outro lado, que a tentação de cair no extremo relativismo pode levar a uma espécie de vale-tudo teórico, um *anything goes* que comprometeria a seriedade da pesquisa; mas os limites, riscos e impossibilidades aqui enfatizados sinalizam a consciência da dispersão, multiplicidade, concomitância de paradigmas diversos, caleidoscópio de questões que exigem investigação incessante por parte do analista.

Nos (des)caminhos da pesquisa, temos consciência da sua amplitude e limites. Sabemos que entender a noção de pós-

modernidade — entre o singular do termo e a pluralidade dos eventos — representa o risco de mais um enquadramento, já dentro de outros, além de lidar com outros paradigmas que incluem mesmo aqueles que pretendemos dissolver. E mais um desafio se nos apresenta: para entender o pós-moderno urge revisitar a modernidade, por conta de desfazer os estigmas com que é reconhecida. Talvez as marcas do pós-moderno que em princípio o diferenciariam do moderno já estejam lá e sejam valores, fetichismo conceitual. Mas isso só o desenvolvimento da pesquisa pode iluminar.

Insistimos, então, em dizer que a consciência dos limites, impossibilidades, muitas vezes um tiro no próprio pé, ativa o sujeito que, em vez de postar-se na “perda de si”, exerce a possibilidade de reinterpretar a si e ao entorno, descobre-se inserido e envolvido no mundo e toma consciência do seu papel criador. (PECORARO, 2005)

163

Reiteramos que recusar uma concepção estável, absoluta, homogênea e objetiva da realidade social e individual, por um lado não significa mergulhar no mais desenfreado relativismo, e por outro, como já dissemos, implica substituir, dentre outras, a noção de culpa por responsabilidade. Se o remorso culposo leva à paralisia, à inércia, alimenta-se de si mesmo, a noção de responsabilidade exige a consciência necessária ao autoexame e viabiliza a mudança, a reescritura dos eventos, das histórias de vida, propicia o movimento de sair do mesmo lugar.

Tal dinâmica foi estimulada pela Desconstrução, crises e abalos na episteme que apontam para outro modelo de racionalidade, também condicionado, que supõe: saltos em múltiplas direções; outros sistemas de significação e representação cultural; percepção da insuficiência das utopias para preenchimento do vazio existencial; dissolução da ideia de origem; vivência do luto, mas com recusa à imersão no pessimismo e na

melancolia romântica de quem quer ficar preso num suposto passado. Passamos, então, a lidar com a evanescência das categorias, inclusive dos sujeitos.

A radicalidade do pós-modernismo seria, voltando mais uma vez a Eagleton, desafiar um sistema que paradoxalmente precisa de valores absolutos, fundamentos metafísicos e sujeitos autoidênticos; assim, mobilizaria o paradigma oposto, ou seja, a pluralidade, a não identidade, a transgressão, o antifundamentalismo, o relativismo cultural. A conclusão a que o teórico chega reconhece a engenhosidade da estratégia: o pós-modernismo, ao funcionar na contramão dos preceitos absolutos, propõe, ao menos em nível da teoria, uma subversão do sistema de valores dominantes. Mesmo porque, quanto mais as forças de mercado ameaçarem subverter a estabilidade, mais precisaremos insistir nos valores tradicionais.

164 Por estes vieses, entender a contemporaneidade como pós-moderno (SCHOLLHAMMER, 2009) não celebratório (SANTOS, Boaventura, 2010) é mais uma forma de ler e se colocar no mundo, atentos aos paradoxos do pós-modernismo, seja em seu aspecto radical e conservador, produto das sociedades capitalistas avançadas que são, simultaneamente, libertárias e autoritárias, hedonistas e repressoras, múltiplas e monolíticas (EAGLETON,1998); seja, ao mesmo tempo, em seu aspecto libertador, possível pelas brechas, fraturas sugeridas pelos mesmos jogos de poder. Brechas que instalamos, individual e coletivamente, entre o singular do termo (pós-moderno) e a pluralidade de eventos.

REFERÊNCIAS

AGAMBERN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Santa Catarina: UFSC, Argos, 2010.

AUGÉ, Marc. Não lugares. *Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 8. ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2010.

BHABBA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BELLI, Bischoff Rodrigo. Desdobramentos da concepção de Boaventura de Sousa Santos sobre a teoria marxiana em seu projeto de emancipação social. VI Colóquio Marx e Engels.

Disponível em:

http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2009/trabalhos/desdobramentos-da-concepcao-de-boaventura-de-sousa-santos-so.pdf Acesso a 9-10-2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

165

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar; a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luis. Evangelhos apócrifos. In: _____. *Elogio da Sombra*. Porto Alegre: Globo, 2001.

CHARLES, Sébastien. *Cartas sobre a hipermodernidade ou o hipermoderno explicado às crianças*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução; teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria; um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- _____. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FREDRIC, Jameson. *Pós-modernismo; a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- GIROUX, Henry A. O pós-modernismo e o Discurso da Crítica Educacional. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Teoria Educacional crítica em tempos modernos*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Políticas da teoria. In: _____. (Org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUYSSSEN, Andreas, Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.
- JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.81-126.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- _____. *Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Entrevista. Disponível em :<http://veja.abril.com.br/250902/entrevista.html> *Veja on line*, acesso a 21-05-2011.
- LYOTARD, Jean-François. O pós-moderno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MARCOS, Luis Rojas. *La ciudad y sus desafíos (Héroes y Víctimas)*, op.cit. Octávio Ianni. In: *A cidade Global*, **Revista Vozes**, ano 88, n.º 2, março-abril de 1994, Petrópolis, RJ.
- MELLO, Elton Rezende de. Pós-modernismo e educação (1994). Disponível em: <http://www.elsonrezende.hpg.ig.com.br/artigos/posmoder.htm>. Acesso em 25-04-2011.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. A categoria de (des)ordem e a pós-

modernidade da Antropologia. In: _____et alii. (Orgs.) *Pós-modernidade*. São Paulo: Unicamp, 1995.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *O corvo*. São Paulo: Expressão, 1986. p.59-72.

PECORARO, Rossano. *Nilismo e (pós)modernidade*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

PEDROSO JR., Neurivaldo Campos. *Jacques Derrida e a desconstrução*. Revista Encontros de Vista. 5 ed., 2010, p. 9. Vinculada ao Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Linguagem (NIEL).

SANTOS, Boaventura Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. Da sociologia científica à política científica. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 1 – 1978, p. 11-56. Disponível em:

<<http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Da_sociologia_da_ciencia_a_politica_cientifica_RCCS1.PDF>>. Acesso em 30 de março de 2009.

_____. *Um discurso sobre as ciências*. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1995.

_____. *Pela mão de Alice; o social e o político na pós-modernidade*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. *Introdução a uma ciência posmoderna*. Porto: Afrontamento, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso et al. (orgs.) *Pós-modernidade*. São Paulo: Unicamp, 1995. (artigo originalmente publicado, sob o título 'Provisório is beautiful', *Folha de São Paulo*, Folhetim, nº434, 12-05-1985)

SCHARTZMAN, Simon. *A Redescoberta da Cultura*. São Paulo, EDUSP, 1997. Versão revista de palestra preparada originalmente para o Seminário Nacional de Literatura, Educação e Pós-modernidade, organizado pelo Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1988.

SCHOLLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio

de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu. O Adeus às Metanarrativas Educacionais. In: SILVA, T.T. (Org) *O sujeito da Educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

VATTIMO, Gianni. Niilismo e pós-moderno em filosofia. In: *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZIZEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real*; cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

168 ¹ A Paradoxologia não trata da busca dialética por verdades contraditórias ou oposicionismos ideológicos, mas considera que aparentes opostos podem-se conter num paradoxo; não significa, porém, que são confrontivos anulativos ou contrários em afirmação como é o caso da contradição. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/esquina_do_obvio/2012/04/filosofia-dos-paradoxos.html#ixzz1z7Pfiz2q Acesso a 20-05-2012.

² Referimo-nos ao projeto intitulado “A rede conceitual do (pós)moderno: discussões e releituras de literatura na contemporaneidade”, desenvolvido no âmbito do Prociência, programa interno de bolsas de produtividade em pesquisa da UERJ.

³ Deus está morto (Gott ist tot, em alemão). A proclamação aparece pela primeira vez em A gaia ciência (1882) e se tornou popular em uma de suas mais famosas obras, Assim falava Zaratustra (1883).

A fronteira da história e o rapto da ficção

Maria Juliana Gambogi Teixeira
UFMG

Introdução

Já há quase cem anos, Daniel Halévy, um dos primeiros grandes especialistas na obra micheletiana, publicou um artigo volumoso na *Revue Hebdomadaire*, no qual sustentava que qualquer esforço de compreensão do percurso intelectual de Jules Michelet forçosamente beirava o incompreensível:

Quando pensamos em Michelet, a qual Michelet nos referimos? Ao historiador clássico, o narrador de Aníbal, das Cruzadas? Ao filósofo historiador, tradutor e comentador de Vico e de Grimm? Ao orador do Colégio de França, moralista, apóstolo e revolucionário? Ao historiador panfletário, que revela a política das cortes, dos Valois, dos Bourbons? Ao poeta, ao naturalista embriagado, que canta o amor, a mulher e o mar? Ao velho desesperado que se isola e amaldiçoa o século? Quantos homens reunidos nesse único vocábulo — Michelet! A hagiografia republicana banalizou sua memória. Basta um pouco de atenção para reencontrá-lo tal como foi, imenso, estranho, quase incompreensível. (HALÉVY, 1928, p. 87)¹

169

A grandiloquência dessa apresentação de Michelet tem, ao menos, o mérito de lembrar a diversidade e a quantidade de trabalhos sobre os quais se apoiava o prestígio desse historiador em sua época. Combinando extensão e variedade, sua obra guarda consigo o estranho sortilégio de parecer ainda maior à medida que fez habitar, lado a lado, traços contrastantes entre si: poéti-

ca e historiográfica, erudita e panfletária, clássica e moderna. Bem verdade que flertando com a filosofia, com a literatura, com a política e com as ciências naturais, Michelet não pretendeu nem admitia outro título senão o de historiador. Consequentemente, entre seus ensaios mais heterodoxos (como os que compõem a série de história natural)² e seu maior projeto historiográfico — a *História da França* — não haveria, segundo ele, nem diferença nem separação (MICHELET, 1974. p. 39). É possível que uma postura desse tipo ajude a entender não apenas o estranhamento manifesto por Halévy, mas aquele que ainda envolve o nome de Michelet, como se a amplidão de sua História (tanto da obra quanto do conceito) inibisse aproximações.

170 Seguindo ainda Halévy, cabe dizer que será em torno do tal “tradutor e comentador de Vico” que concentrarei boa parte desta apresentação. Essa faceta corresponde ao início da carreira de Michelet, precedendo sua obra historiográfica e oferecendo-lhe uma base teórica fortemente inspirada na *Ciência Nova*, obra máxima do filósofo napolitano Giambattista Vico. A reflexão historiográfica que nasce dessa tradução de Vico tem algumas características singulares, dentre as quais o papel de relevo garantido à poesia, tomada aqui no seu sentido mais amplo, ou seja, como criação literária. Neste texto, meu objetivo é apresentar alguns dos conceitos ou temas viconianos que parecem ter tido alguma influência no olhar que Michelet lança para a literatura e na forma como ele a relaciona com a sua historiografia. Mais especificamente, meu interesse se volta para a apresentação (ainda que sumária) de certos elementos capazes de responder pela adoção, por parte do historiador, de alguns procedimentos ou referências que hoje consideraríamos “ficcionalis”, os quais deveriam ser compreendidos como o resultado de um entendimento eminentemente histórico do fato literário, ou seja, de um sequestro do literário para dentro do espaço da historicidade ou da fatualidade.

O historiador, o filósofo e o poeta

Sempre é válido recordar: para Michelet, história e literatura não são a mesma coisa e, potencialmente, são mesmo versões frontalmente distintas da única coisa que, *a priori*, teriam em comum: a arte da narrativa. Esse esclarecimento me parece importante porque há certo viés da crítica contemporânea que, conquanto reconhecendo em Michelet uma intenção historiográfica, costuma desqualificá-la, recorrendo, o mais das vezes, à sua excelência escritural e a uma nebulosa etiqueta “historiografia romântica”, que, nas palavras de Marcel Gauchet, serve apenas como desculpa para não ter que ler esse e outros autores. (GAUCHET, 2002, p. 7-8) Curioso pensar que esse tipo de interpretação era praticado já desde o início da carreira de Michelet. Mais curioso ainda é ele ter denunciado a dubiedade desse tipo de crítica que, segundo seus próprios termos, recorre ao “elogio como forma de [...] destru[í-lo] e [...] negar-lhe qualquer autoridade: ‘É um escritor, um poeta, um homem de imaginação.’” (MICHELET, 1974, 20)

171

Por outro lado, é certo que Michelet, conquanto insistindo que a *ars* histórica não se confunde com as outras formas artísticas, não cansou de nelas reconhecer um manancial de testemunhos verdadeiros, muitas vezes mais precisos e esclarecedores do que qualquer fundo arquivístico. Por isso, tentar entender a relação entre a história e a literatura no pensamento micheletiano é tarefa complicada, uma vez que ela não se resolve nem pelo veto ao ficcional, nem pela indistinção entre esse campo e o da historiografia, menos ainda por uma suposta ingenuidade romântica quanto ao modo como aplinar essas arestas.

O melhor modo de desfazer a complicação é acompanhar os primeiros passos de Michelet em direção à sua historiografia. Esses passos o levaram a enfrentar um desafio comum a todos os seus pares do século XIX: fundamentar uma disciplina (a histó-

ria), cujas balizas estavam por ser criadas. Nas palavras do historiador:

Já que queremos que os fatos sejam verdadeiros em seus mínimos detalhes, o mesmo amor pela verdade deve conduzir-nos a buscar as relações, a observar as leis *que* as regem, a examinar, enfim, se a história pode tomar uma forma científica. (MICHELET, 1971, p. 283)

172 A melhor resposta para tal demanda apareceu-lhe sob a forma da *Ciência Nova* de Vico. Na verdade, um certo Vico e uma certa *Ciência Nova*, assumidamente reinventados por seu primeiro tradutor para o francês em 1827 — Michelet, à época um jovem professor de história do secundário, aspirante a intelectual e cujo talento mal começava a ser reconhecido. Objetivamente, essa tradução cumpriu a tarefa de firmá-lo como uma das grandes promessas da cena intelectual do período, dando-lhe crédito tanto para aceder ao ensino universitário, quanto para conceber e começar a publicar, alguns anos depois, sua alentada *História da França*.

A tradução de Michelet não é nem integral, nem literal, chegando mesmo a alterar o título da obra, significativamente convertido, em sua versão, para *Princípios da filosofia da história*. Tais liberalidades, típicas da escola francesa das *Belles Infidèles*, reforçam o caráter dessa leitura, menos propensa a tomar o pensamento do filósofo como um modelo do que como um precursor. Nesse sentido, não será difícil compreender a hipótese de que Michelet empreendeu uma releitura, no sentido forte do termo, da teoria viconiana, com o claro intuito de atualizá-la. É por isso que essa releitura não pode ser tomada como um falseamento voluntário da *Ciência Nova*, tampouco como uma má interpretação. Pois Michelet jamais se portou como um estudioso de Vico, mas, sim, como um de seus pares, cuja leitura ambicionava extrair, de uma teoria do conhecimento,

uma teoria para a história. (LEFORT, 2002; REMAUD, 1998, 2004; TEIXEIRA, 2012)

Tal postura não inviabiliza o fato de ter descoberto em Vico elementos cruciais para a composição do que chamava seu “método histórico” e, na esteira do método, de seu trato com a literatura. O principal elemento é, sem dúvida, um dos princípios basilares da *Ciência Nova*, segundo o qual “o mundo social é obra dos homens” e, sendo assim, pode e deve ser explicado — porque assim foi construído — a partir das faculdades e limites puramente humanos. (MICHELET, VICO, 1971, p. 453) Esse princípio será inteiramente incorporado à historiografia micheletiana e é constantemente lembrado, sobretudo em seus ensaios teóricos. Assim, ele reaparece, uma vez mais, num dos prefácios compostos para sua *História da França*, surgindo sob a forma de um “ramo de ouro” que a “crítica sibilina” da *Ciência Nova* lhe teria oferecido para que pudesse aceder aos domínios do passado. O abre-te-sézamo seria a pergunta sobre “como o homem, operário de si mesmo, fabrica para si suas legislações, seus poemas e seus deuses.” (MICHELET, 1974, p. 35)³

173

O ponto fundamental, aqui, é entender que, ao eleger Vico como seu mestre e precursor, Michelet privilegiava um caminho *teórico* muito específico. Essa teoria caracteriza-se por uma enorme atenção à *poiesis*, e não somente àquela ligada à constituição da humanidade, mas também à sua forma mais específica, que costumamos chamar de literatura. Cuidadosamente preservado pela tradução micheletiana, o trato viconiano com a questão do literário, partindo, portanto, do campo da *poiesis* — que, evidentemente, o contempla mas também o ultrapassa —, oferece ainda uma série de elementos que ajudam a entender a relação que a historiografia de Michelet estabeleceu com a literatura.

A atenção de Vico para com a literatura é, sem dúvida, o dado de partida da *Ciência Nova*, cuja origem se confunde com o

desafio de entender o porquê da prevalência do repertório mítico-poético como o mais antigo testemunho remanescente da vida de todas as nações da Antiguidade. Buscando uma resposta que combinasse reconhecimento da excelência dessas criações, sem desconectá-las de suas origens “bárbaras” e “primevas”, Vico sustentara uma abordagem da poesia que a descortina como uma forma de língua ou, melhor dizendo, uma das etapas da constituição da linguagem humana. Essa interpretação entrelaça a origem e o desenvolvimento da linguagem à origem e ao desenvolvimento das ideias, enunciada pelo axioma seguinte: “o desenvolvimento das ideias e das línguas foi correspondente”. Uma vez que essa conjectura deriva de um outro princípio — o de que “a ordem das ideias deveu seguir a ordem das coisas” (MICHELET, VICO, p. 442) —, dela resulta a proposição de que deuses, leis e poemas são feitos juntos, são facetas de um tempo comum, exprimindo, igualmente, os limites e as possibilidades do mundo que os produziu. Em resumo, ao enfrentar o problema da origem da linguagem, Vico o articulará diretamente à linguagem poética e às formas literárias, as quais, por seu turno, só poderiam ser explicadas como uma expressão, ao mesmo tempo intelectual e material, de um estágio da humanidade.

Ocorre que esse entrelaçamento entre diversas ordens da criação fez com que Vico propusesse uma interpretação bastante instigante acerca das origens da poesia, combinando-as com as origens da narrativa histórica. Seu postulado de base afirma que “os homens são naturalmente conduzidos a consagrar a lembrança das leis e das instituições que estão na base das sociedades às quais pertencem”. Por conseguinte — afirma Vico — necessariamente “a história nasceu primeiro” e, “em seguida, veio a poesia.” As conclusões que daí extraiu são tão relevantes para a historiografia micheletiana e, potencialmente, para o tema da literatura *versus* a história que, malgrado a extensão, não posso deixar de citá-lo:

Com efeito, a história é a simples enunciação do verdadeiro, do qual a poesia é uma imitação exagerada. Castelvetro aproximou-se dessa verdade, mas esse engenhoso escritor não soube tirar proveito, depreendendo daí a verdadeira origem da poesia; isso porque precisaria combinar esse princípio com o seguinte: 3. Como os poetas certamente precederam os historiadores vulgares, a primeira história deveu ser poética. — 4. As fábulas foram, na origem, narrativas verdadeiras e de caráter sério, e *muthos*, fábula, foi definido como *vera narratio*. [...] Com os Latinos, memória é sinônimo de imaginação (*memorable*, imaginável, em Terêncio); dizem *comminisci* para expressar simular, imaginar; *commentum* para ficção e, em italiano, *fantasia* pode ser substituída por *ingegno*. A memória lembra os objetos, a imaginação imita-os alterando sua forma real, o gênio ou a faculdade de inventar acrescenta-lhes novos desenvolvimentos, formando conjuntos, composições novas. [...] Portanto, os poetas foram, sem dúvida, os primeiros historiadores das nações. [...] As inconveniências, as bizarras que se poderia condenar, foram efeito natural da impotência, da pobreza da língua que então se formava. A linguagem compunha-se ainda de imagens, de comparações, uma vez que faltavam gêneros e espécies que pudessem definir as coisas com propriedade; essa linguagem era o produto natural de uma necessidade comum a nações inteiras. (MICHELET, VICO, 1971, p. 540-42)

175

Concluindo: se a história nasceu primeiro, fruto natural e legítimo da disposição humana em preservar, pela memória, os fundamentos do corpo social ao qual pertence, o modo como a “história ideal” de Vico estrutura uma história das ideias reconhece no poeta o historiador das idades primevas, na fábula a sua narrativa “verdadeira” e na poesia a sua linguagem própria.

Parece-me bastante razoável afirmar que essa “verdade”

da poesia e todo o núcleo de sentido que constitui o seu entorno foram inteiramente incorporados pela historiografia micheletiana. Mas, nesse caso, essa incorporação necessariamente se encaixa no bojo daquele excedente de significação político que Michelet atribuiu à *auto-poiesis* da humanidade, gerando uma série de implicações poético-historiográficas, algumas das quais evoco a seguir.

De forma mais geral, creio que o primeiro efeito está no privilégio flagrante que a história micheletiana conferiu ao testemunho poético-artístico, insistentemente convocado, ao longo de toda a obra, como revelador da época e da sociedade que o produziu. Manipulando um intrincado método que parece combinar indistintamente etimologia, biografia, dados políticos, religiosos ou sociais, a historiografia micheletiana é um abrigo seguro para todas as formas poéticas, porque está certa de que cada qual delas é parte integral da *poiesis* do humano. Daí os capítulos mais decisivos sobre o reinado de Luís XIV estarem camuflados, num dos tomos de *História da França*, em algumas peças de Molière; a história da origem da Feiticeira, contada no livro homônimo, ser um condensado de contos de fadas e canções; ou os provérbios, ditos populares e ritos estarem na *Origem do Direito*, título de uma de suas obras.⁴

Esses exemplos — insignificantes diante da quantidade de ocorrências desse gênero — ilustram a relevância dos objetos artísticos e linguageiros para a historiografia micheletiana. Mas esse recurso não é apenas muito corriqueiro, como também parece remeter a uma abordagem constante, sustentada em dois elementos. São eles: a adoção plena dessa verdade do poético (ou pelo menos, de seu efeito de verdade) e a recusa categórica em considerar a separação entre forma e conteúdo, palavra e ideia, espírito e letra. Esses elementos permitiriam pensar que a singularidade dessa Poética historiográfica de Michelet estaria

em sua propensão a levar às últimas consequências o que, hoje, se costuma chamar de verdade da ficção, a tal ponto que se recusaria a separá-la dos outros domínios da vida humana, ignorando a possibilidade de um efeito estético que não fosse, simultaneamente, político, religioso e social.

Na origem desse tipo de leitura, pode-se reconhecer a mesma dinâmica de ampliação e atualização da filosofia viconiana acima mencionada, de forma que aquilo que, em Vico, é descrição de valor hipotético acerca dos inícios da humanidade, continua a valer para Michelet na era moderna e na sua contemporaneidade. Por conseguinte, o olhar do historiador para o objeto poético parece capturá-lo sob uma luz ao mesmo tempo fecunda e ambígua. Pois é tal o inchaço de significação que imputa a esse objeto que, em certos momentos, ele se confunde com a história, ele é a história. O reverso da medalha é que, sendo história, ele deixa de poder ser apenas literatura e, ao mesmo tempo, passa a ter que responder não somente pelas razões que o movem no mundo da arte, mas pelos laços e efeitos que produz sobre o mundo todo. Ou seja, a elevação da arte ao posto de matriz das outras esferas do humano a torna imediatamente responsável pelo rumo da história.

177

Essa hipótese exige um tratamento mais amplo do tema, por implicar, no mínimo, a expansão da análise para outras obras de Michelet. Porém, já nesses movimentos iniciais do pensamento micheletiano, ainda contido pela tradução de Vico, há uma assertiva que deixa bastante explícita essa responsabilização. Cito o historiador:

A palavra da *Scienza nuova* é esta: *A humanidade é sua própria obra*. Deus age sobre ela, mas através dela. A humanidade é divina, mas não existem homens divinos. Estes heróis míticos, estes Hércules cujos braços separam monta-

nhas, estes Licurgos e estes Rômulos, legisladores rápidos que, na vida de um homem, realizam obra de séculos, são criações do pensamento dos povos. Apenas Deus é grande. Quando o homem quis ter homens-deuses, foi preciso que concentrasse muitas gerações numa só pessoa, que resumisse em um herói as concepções de todo um ciclo poético. A tal preço, fez para si ídolos históricos, Rômulos e Numas. Os povos restavam prosternados diante dessas gigantescas sombras. O filósofo os levanta e diz: o que vocês adoram são vocês mesmos, suas próprias concepções. Estas bizarras e inexplicáveis figuras que flutuam nos ares, objetos de uma pueril imaginação, tornam a descer a nosso alcance. Saem da poesia para entrar na ciência. Os milagres do gênio individual classificam-se segundo a lei comum. O nível da crítica atravessa o gênero humano [...]. Este radicalismo histórico não chega a suprimir os grandes homens. Alguns, sem dúvida, dominam a multidão, ultrapassando-a em uma cabeça e desde a cintura; mas sua frente não mais se perde em meio às nuvens. Não são de outra espécie; a humanidade pode se reconhecer a si mesma em toda sua história, uma e idêntica a si mesma. (MICHELET, 1972, p.341)

Não seria Michelet tão incoerente a ponto de esquecer a teoria para a qual este trecho serve de preâmbulo: entre a sabedoria poética e a sabedoria filosófica, a diferença seria de forma, mas não de substância. “O que os filósofos *compreenderam* depois, os poetas haviam *sentido*” — afirma a *Ciência Nova* de Vico e a de Michelet —, pois “*nada que está na inteligência não esteve antes no sentido*” (MICHELET, 1971, p. 291) Tampouco fora desatento ao fato de que o sublime poético, sua faculdade de criar ídolos, funcionava, na teoria viconiana, como base para a compreensão da instituição do social: pertencendo ao campo das necessidades, a idolatria, como bem lembra o historiador, “é filha da

credulidade e não da impostura”. (MICHELET, 1971, p. 290)

Ambas as proposições me parecem desautorizar o que uma primeira leitura indiciaria, a saber, uma suposta superioridade da tarefa historiográfica (ou filosófica) diante dos artifícios literários. Isso porque, não havendo diferença de conteúdo entre cada qual desses saberes, o fato de que a poesia tenha um papel-chave no nascimento do mundo social faz com que ela se imponha diante do discurso historiográfico como algo da ordem do necessário. Se for assim, tudo leva a considerar que, para Michelet, a diferença entre a tarefa historiográfica e a criação literária não reside nem no conteúdo, tampouco se resolve por um critério de veracidade. Nesse caso, a vocação crítica da historiografia micheletiana não visa pura e simplesmente a poesia — e sequer poderia fazê-lo sem abrir mão da coerência interna dos argumentos. O modo mais consistente de interpretar essa função crítica da história é observar que não é a poesia que ela condena, mas o tipo de relação que a poesia institui entre os homens e seu mundo. (PETITIER, 1992, 2006) Justamente porque considerava a literatura uma coisa séria e concebia que a verdade morava na ficção, Michelet mostra-se particularmente sensível a um problema de fundo, que não pertence apenas à poesia, mas a todo e qualquer gesto de criação: o risco de que esse gesto se volte contra seu próprio criador, apartando-lhe da companhia dos homens por efeito da vertigem demiúrgica. No contrapelo dessa vertigem, haveria ainda outro risco: o de que o criador, assomado pelo brilho de sua criação, fosse por ela projetado de volta à humanidade, mas desta feita uma humanidade agrilhoadada por um poder que já não sabe ou não consegue reconhecer como seu. Ou seja, de ambos os lados, resta, à espreita do ato poético, a configuração de um laço entre o mundo e os homens que, ao invés de reuni-los, define-se como uma autoalienação. Não obstante, de qualquer ângulo que se consi-

dere a questão, é evidente que esse perigo da literatura deve ser tomado como um de seus possíveis, e não como um destino. Pois, se assim não fosse, se tornaria inexplicável compreender como uma historiografia tão prevenida contra esses riscos e assumidamente disposta a combatê-los poderia ter-se aproximado tanto da poesia.

Muitos anos depois de sua tradução de Vico, quando, em 1869, prepara-se para dar por encerrada sua *História da França*, Michelet, uma outra vez, retoma o tema em termos muito semelhantes ao que acima vimos. Dizia que “frequentemente o método histórico opõe-se à arte propriamente literária”, porque ao primeiro caberia a tarefa de combater os milagres que a última costumava fabricar, a fim de que eles tornassem a fazer parte da natureza e da comunidade humana. (MICHELET, 1974, p. 23) Porém, o complemento dessa exposição segue um rumo bastante significativo, ao elucidar o que seria esse método de naturalização: trata-se de uma arte, melhor dizendo, trata-se da arte. E assim, pedindo licença “aos maiores artistas do mundo” para, através de uma “muito humilde comparação”, explicar o que é essa arte que o historiador com eles partilha, afirma:

Já viram alguma vez a tocante seriedade com que a inocente menina [...] acalenta o brinquedo que ela própria fez, animando-lhe com seus beijos e lhe dizendo do fundo do coração: Minha filha!... Se vocês forem brutos com o brinquedo, ela acaba por chorar. E isso não impede que, no fundo, ela saiba bem o que é esse ser que ela anima, faz falar, pensar e viver, através de sua própria alma. Pequena imagem de uma grande coisa. Eis a arte em sua concepção e tal é a condição essencial de sua fecundidade. (MICHELET, 1974, p.18)

Durante pelo menos 34 anos, Michelet manteve-se constante num dos caminhos que a obra de juventude lhe apontou:

investigar a face poética da história e, ao mesmo tempo, jamais ignorar a face histórica do literário, buscando identificar, de ambos os lados, o quanto havia de fato na ficção.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa*; arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

GAUCHET, Marcel. *Philosophie des sciences historiques*; le moment romantique. Paris: Editions du Seuil, 2002.

HALÉVY, Daniel. Les trois vies de Jules Michelet. *Révue hebdomadaire*, 22 set. 1928, p.77-104.

LEFORT, Claude. *La cité des vivants et des morts*. Paris: Belin, 2002.

LACERDA, Sônia. *Metamorfoses de Homero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

MICHELET, Jules. *Louis XIV et la révocation de l'édit de Nantes*. Paris: Librairie Internationale A. Lacroix et Cie, 1874.

181

_____. *Histoire de la Révolution Française*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1952, 2 volumes.

_____. Discours sur Vico. *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion, 1971, p. 279-301. V. 1.

_____. Histoire romaine. *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion, 1972, p. 317-654. V. 2.

_____. Préface de 1869. *Oeuvres complètes, t. IV – Histoire de France, t. I*. Paris: Flammarion, 1974, p. 11-27.

MICHELET, J, VICO, G. Principes de la philosophie de l'histoire. In: MICHELET, J. *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion, 1971, p. 420-593. V. 1.

PETITIER, Paule. *Michelet, l'homme-histoire*. Paris: Grasset, 2006.

_____. Les *Origines du droit français* de Michelet. *Littérature et Nation*: la question de l'origine chez les historiens français du XIX siècle. Tours: Université François-Rabelais, n. 9, p.31-59, mar. 1992

REMAUD, Olivier. *Michelet, la magistrature de l'histoire*. Paris: Michalon, 1998.

_____. *Les archives de l'humanité*; essai sur la philosophie de Vico. Paris: Seuil, 2004.

TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. Ritmo e contraponto: sobre a influência de Vico na teoria historiográfica de Michelet. In: GUIDO, SEVILLA, SILVA NETO. (org) *Embates da razão: mito e filosofia na obra de Giambattista Vico*. Uberlândia: EDUFU, 2012.

NOTAS

¹ Todas as traduções deste texto são de minha inteira responsabilidade.

² O filão naturalista é composto pelos seguintes títulos: L'Oiseau (1856); L'Insecte (1857); La Mer (1861); e La Montagne (1868).

³ Essa versão já deixa entrever o principal ponto de inconformidade entre o pensamento micheletiano e a filosofia viconiana, cuja raiz se encontra no alcance e no sentido que cada um dos pensadores extraiu de um postulado aparentemente comum. No que tange à dimensão auto-poiética (ou seja, criadora) do homem, e ao fato de ela dispor, num mesmo plano, política, literatura e religião, não há dissensão entre Vico e Michelet. Mas ela vem à tona tão logo aprendemos que, com Vico, essa dimensão auto-poiética do humano diz respeito apenas ao “plano da humanidade” e à “ordem metafísica das operações do espírito”; ou seja, sua serventia é explicar como o homem teria podido — sem o recurso do milagre ou da revelação — criar tudo o que define sua humanidade: suas leis, suas línguas, suas histórias, suas religiões. (REMAUD, 2004, p.20; LACERDA, 2003) Já com Michelet, herdeiro assumido da Revolução e de seus princípios, o plano geral dessa auto-poesis viconiana avança para o campo do individual, de forma que aquilo que nela indiciava uma faculdade do espírito e do entendimento irá se confundir com disposição para a ação no mundo. Nas palavras de um intérprete comum: a “inspirada” interpretação micheletiana o “leva a confundir ação com criação, reabsorvendo o fazer de Vico num único ato prometeico, duplamente liberatório e autoprodutor”. (REMAUD, 2004, p.20) Isso significa que a interpretação proposta pelo historiador imbricaria, ao menos potencialmente, a mecânica da aventura humana — revelada pelo filósofo — a uma dinâmica ideal do humano, expressa pelos valores da autonomia e da liberdade. Não por acaso, muitos anos depois, enquanto escreve sua História da

revolução francesa, retoma a glosa dessa ideia auto-poiética e prometeica de humanidade, ao afirmar que “ser homem, é reger-se a si mesmo”. (MICHELET, 1952, p. 281) Assim, o mais provável é que o excesso de sentido impresso por Michelet no princípio viconiano fosse uma tentativa de incorporar a experiência revolucionária no horizonte da Ciência Nova, como se a obra do início dos setecentos pudesse prenunciar, em seu corpo teórico, o advento da Revolução.

⁴ Essa lista evoca os seguintes títulos de Michelet: para Molière, *Histoire de France – XVIIe siècle: Louis XIV et la révocation de l’édit de Nantes*; sobre a feitiçaria, *La Sorcière*; os provérbios são especialmente estudados em *Origines du droit français*. Essa leitura de *La Sorcière* foi desenvolvida em minha tese de doutoramento, intitulada: *A profetisa e o historiador: o pensamento em imagens de Jules Michelet*.

A importância de Afrânio Coutinho para a historiografia literária

Odalice de Castro Silva
UFC

184 No dia a dia, no planejamento aula a aula, compreendendo a pesquisa e o ensino de Literatura para os três estágios de formação escolar — fundamental, médio e superior —, o que está considerado como História da Literatura, para o primeiro é, em geral, tido como desnecessário e até nocivo; para o segundo, um mal disfarçado em informação para exames vestibulares ou similares; e, para o último, uma verdadeira pedra de tropeço. De maneira tal, que há quem pergunte se há ainda alguém que dedique seu tempo a esta disciplina e, se o faz, com que finalidade.

Entre a disciplina e sua finalidade, é muito provável que esteja o motivo de discórdia e despreço pela História da Literatura.

No âmbito destas preocupações, destaco a conferência de Jans Robert Jauss, em 13 de abril de 1967, “O que é e com que fim se estuda a História da Literatura”, transformada no livro *A História da literatura como provocação à Teoria Literária* (1994), que apresenta as conhecidas Teses da Estética da Recepção. Este trabalho, examinado por Regina Zilbermann, em *Estética da Recepção e História literária*, é considerado pela estudiosa como “um acontecimento histórico” (2009: p.7).

Leyla Perrone-Moisés direciona o objetivo de suas investigações, na década de 1980, para a “história literária relida e reescrita pelos escritores-críticos”, discutidas em congressos e enfeixadas com os títulos “História Literária e Julgamento de Valor” I e II (1984 e 1987) e “Escolher e/é Julgar” (1982), pro-

porcionando um redimensionamento do debate historiográfico que se estendeu pelas décadas seguintes.

Alinham-se a estas discussões trabalhos posteriores, de cunho didático, como *La Littérature en péril* (2007), de Tzvetan Todorov, *Literatura para quê?* (2009), de Antoine Compagnon, envolvidos com as dificuldades de tornar o estudo do texto literário e de sua historiografia um campo prazeroso de pesquisa.

Este ensaio pretende apresentar algumas razões para que o nome e a obra de Afrânio Coutinho (1911-2000) recebam não apenas uma homenagem, embora por demais merecida, neste primeiro centenário de seu nascimento, mas sobretudo a atenção devida pela importância que têm para os estudiosos de Literatura e para aqueles que se interessam por questões ligadas à cultura e à civilização brasileiras, que não sejam afastados das especulações e discussões do âmbito da crítica e da historiografia literária no século XX, no Brasil.

185

Este ensaio dará atenção especial ao tratamento que Afrânio Coutinho concedeu a algumas questões de natureza metodológica e, para este fim, procurarei enfatizar alguns núcleos sobre os quais incidem a inteligência e a didática de suas pesquisas.

Para a primeira etapa das discussões, valho-me de categorias utilizadas por José Luís Jobim (1992: p. 130-149) para discernir alguns desentendimentos teórico-metodológicos da historiografia literária, tomando como aceitos alguns consensos ou conquistas de inícios do século XX, dentro de debates revisionários da geração de 1870, herdeira de propostas impregnadas ideologicamente dos movimentos do pensamento europeu, notadamente o Positivismo e suas extensões.

Não há necessidade de promover discussão sobre o ponto de vista da geração de historiadores da Literatura no Brasil, os quais deram início à publicação de suas pesquisas na década de 1950, como Antonio Candido ou Afrânio Coutinho, cada qual

com sua proposta específica. O primeiro publicou *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* no formato de monografia, a partir de um método histórico-formal, a fim de contemplar o objeto literário sob dupla perspectiva. Afrânio Coutinho, diante do programa traçado para *A Literatura no Brasil*, optou por dividi-lo com vários colaboradores, decisão que possibilitou uma partilha teórico-metodológica capaz de concentrar os esforços da empreitada num direcionamento estilístico conjugado a uma consciência histórico-social do fenômeno literário.

O direcionamento estilístico a que me refiro e por demais conhecido dos estudiosos relaciona-se às linhas hermenêuticas do *New Criticism*, de grande fortuna crítica entre críticos de Literatura inclinados às pesquisas da linguagem literária.

186 Para examinar algumas contribuições de Afrânio Coutinho para a mudança que se operava nas pesquisas de Crítica e de Historiografia literárias no Brasil na década de 1950, não podemos isolá-lo de um contexto em que figuravam nomes como Lúcia Miguel-Pereira, Sérgio Milliet, Augusto Meyer, Otto Maria Carpeaux, sob diferentes orientações ideológico-metodológicas, e que se comportavam no esforço de problematizar o que se constituía como heranças das primeiras décadas do século XX, com efeito nas orientações do biografismo literário e nas leituras de base determinista, entre outras.

É inegável a importância de estudos dedicados aos três grandes historiadores, como Sílvio Romero (1851-1914), José Veríssimo (1857-1916) e Araripe Jr. (1848-1914), ou seja, *O Método Crítico de Sílvio Romero* (1948), por Antonio Candido, *A Tradição do Impasse* (1974), por João Alexandre Barbosa, a respeito de José Veríssimo e, por último, *A teoria Literária na obra crítica de Araripe Jr.*, (1974) por Pedro Paulo Montenegro.

Os trabalhos acima citados promovem uma necessária revisão, dentro das coordenadas oferecidas pelas orientações

linguísticas, isto é, formalistas e também sociológicas e filosóficas do fenômeno literário, examinado, então, tanto por óticas específicas, como a do primeiro e a do segundo formalismo, como pelas implicações marxistas e existencialistas que, oriundas da Europa, se estendiam pelas Américas e se tornavam referências teóricas no Brasil, alcançando os estudos desenvolvidos nos Cursos de Letras e nos Programas de Pós-Graduação que começavam a se formar.

Em fins da década de 1950, o conceito de Literatura já não ocupava o centro das pesquisas; mais preocupante seria a construção de estratégias teorizadoras para um objeto já formulado. Tratava-se, a partir do discernimento de um discurso que se movimentava entre constituir-se como diferente daquele do uso comum, mas mantinha com ele inequívoca proximidade, de apresentá-lo em sua ambígua forma, a fim de relacioná-lo ao público leitor e suas pertinências, à tradição que já se vinha formando e ao nascedouro que lhe proporcionou o surgimento.

187

As oscilações de percepção do discurso literário nos últimos 50 anos, no Brasil, e nesta constatação descarto qualquer noção de imobilismo ou modo radical de separar a linguagem literária das linguagens afins, têm sido observadas nas variações de gênero, na diversidade de suportes de produção e de leitura, bem como de público.

As “fronteiras do literário” (Jobim: 1992, p. 129) são cada vez mais móveis, e esta mobilidade, percebida pelos semiólogos, auxilia o entendimento do literário como constantemente sujeito a rever-se, tanto na operação metalinguística realizada dentro do âmbito poético/ficcional, quanto naquela de responsabilidade da Crítica de Literatura, como objeto estético exposto a convenções, a um conjunto de protocolos de reconhecimento, de valoração, sob ideologias interagentes, considerando o objeto linguístico e estético que ainda chamamos de Literatura, em

que pese sua constante mudança, como um bem cultural, ao qual se associam e atingem as forças da sociedade.

Apresentar o texto literário como um produto artístico e cultural, imerso na contingência humana e histórica, pressiona o professor-crítico a considerá-lo como uma peça de um conjunto de elementos dentre outros considerados bens da cultura. Ao traçar-se um mapeamento, através de cortes, por exemplo, entre o antes e o depois de um determinado tempo dentro das lutas por uma autonomia da Literatura Brasileira, faz-se necessária uma etapa descritiva, a qual, a título de demonstração, seria uma espécie de grande quadro para ser mostrada, no seu surgimento, entrelaçada como um acontecimento a outros acontecimentos, mostrada na situação de “evento”, como no dizer de Alfredo Bosi (1988, p. 275-278):

188

Entende-se por *evento* todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade. O evento, aquilo que me sobrevém, a mim e em mim, constitui-se como uma experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla e que a forma só aparentemente encerra nos seus signos e símbolos. [...] A forma estaria para o evento assim como o nome-identidade de um homem está para a existência, plural e fluida, sua vida pessoal.

As marcações pertinentes aos eventos especialmente destacados entre limites temporais são expressas dentro de ideologias, de tendências artísticas, dentro das escolhas dos autores, na porosidade do tecido cultural no qual tais eventos se tornam inscrições nos movimentos da História.

Limitados por convenções de várias procedências, os eventos literários surgem na precariedade de uma pseudoautonomia.

Inteiramente dependentes de outros que lhes são afins, ou nem tanto, recebem designações, reconhecimento, confirmação de obra literária através dos canais legitimadores que lhe referendam o gênero, as filiações, as pertinências, os parentescos. Deste modo, reconhecidos como fatos literários, alcançam a condição de obra e começa a luta entre muitas forças e coerções.

Estas forças e coerções, algumas vezes programadas, outras não, é que chamamos de períodos artísticos e/ou literários. Naturalmente que compreendidos entre balizas cronológicas e estéticas, os períodos literários, quando examinados de certa distância, a única que possibilita ao historiador e crítico observar sua dinâmica, perdem o caráter algo estático e compartimentado dos manuais.

A compreensão de Afrânio Coutinho para a questão da historiografia literária e incluindo-se sua opção metodológica pela problematização dos períodos, ou seja, o *New Criticism*, atinge um ponto alto, ao apresentá-la como “um *work in progress*, uma tarefa sempre em andamento, cabendo a cada geração refazê-la e completá-la”. (Coutinho: 1968, p. XIII)

189

O segundo passo para a diferença metodológica foi

oferecer um corpo de informações e opiniões da atual geração de estudiosos e críticos sobre o passado literário brasileiro. Tentou tirar uma média do pensamento crítico, nesta altura do século, pela pena de alguns de seus representantes mais destacados, acerca da produção literária brasileira. (Idem, *ib.*, p. XIII)

Isto é, valorizou os estudos da formação do cânone e da tradição.

O objetivo apresentado de forma clara para *A Literatura no Brasil*, com projeto em parceria que quebrasse as obras indi-

viduais, mesmo a de Silvio Romero, compreende vários volumes. Com tal propósito, expõe os grandes períodos, a fim de que, como um quadro de vários folhos, da produção literária, nas condições em que aconteceu, dentro de um sistema intelectual precário, aparecessem as “dominantes”, sem nenhum caráter exclusivista. Os escritores e obras representativos aparecem como expectativas, em diálogo dos que mais se projetaram dentro de seu contexto, em relação aos que surgiam e aos epígonos.

Esta perspectiva descarta por completo o estudo dos períodos de forma excludente. Os escritores e as obras são apreendidos nos movimentos de um sistema complexo de comunicação.

Afrânio Coutinho justifica a sistemática inovadora que, décadas depois, ganharia tantos adeptos: a da obra coletiva, em lugar dos trabalhos individuais:

190

Na execução da obra, foi aplicada uma ideia nova no Brasil: o trabalho em equipe, uma vez que não se pode mais admitir a história literária senão como tarefa coletiva, dada a imensidade do campo, impossível de ser abarcado por um só homem. Tratando-se de obra de cooperação, havia dificuldades de ordem pessoal a vencer, no interesse de dar harmonia e unidade ao conjunto. Por isso, procurou-se fugir ao extremismo metodológico, adotando-se antes um critério levemente conciliante. [...] Tentou-se tanto quanto possível fazer obra de conciliação entre a história e a crítica. (Id., *Ib.*, p. XXI)

A dupla “conciliação” destacada acima deve-se à exigência metodológica na condução dos trabalhos “encomendados” a estudiosos de diferentes orientações, como pode-se ver nos nomes dos colaboradores dos volumes de *A Literatura no Brasil*, como Antonio Candido, Wilson Martins, Luís Costa Lima, entre outros.

Como está enfatizado, tanto no “Prefácio da Segunda Edição”, quanto na “Introdução Geral”, a apresentação dos períodos não sofre a coerção cronológica que os caracterizou, numa compreensão positivista. Sem abrir mão das datas não apenas norteadoras, a ênfase na leitura estilística precisa de concentração crítica e de uma consciência filosófica da história fora de linearidades restritivas.

A visão geral dos períodos mostra-se permeada dos fatos da História em sentido o mais abrangente: “Que sentido tem asseverar que um período literário começou em tal data, quando sabemos que não há começos nem fins abruptos em Literatura, nem na história, nem na vida?” (Id., *Ib.*, p. XIX)

A noção descritiva de autores e obras sob rótulo definitivo, como se estivessem organizados em seções de arquivo, já não se justifica, uma vez que a prevalência está situada na leitura estilística das variações da obra dos autores em destaque, ao longo de sua trajetória de criação e sempre em relação com os que os antecederam e os sucederam.

191

A perspectiva estilística abre cadeias de interação entre os autores e as obras, redefinindo, inclusive, categorias como tradição, influência e renovação.

A presença de Antonio Candido, com “O escritor e o público” (1968, 1ª parte, p. 98-109), reforça a percepção do texto literário como uma produção estético-cultural imersa na vida social, interagindo no metassistema da comunidade, dentro da qual o fenômeno literário acontece e seus protocolos de produção e de recepção são reconhecidos como bens simbólicos.

Por este ângulo, o “público”, heterogêneo como acontece na formação plurifacetada da categoria “leitores”, tanto decodificadores da letra do texto, quanto os que leem pelo ouvido, participa do “metabolismo” do sistema literário, dentro de uma consciência receptiva complexa, anos antes da divulgação

das teses da Estética da Recepção, por Hans Robert Jauss, em 1967, na Universidade de Constança, com adeptos fiéis e com críticos severos.

Ao enfatizar a escolha estética como o direcionamento metodológico para *A Literatura no Brasil*, fazendo dos receptores leitores-intérpretes atentos à forma, agindo nas estruturas da obra literária, para aí participar das internalizações do fato histórico, como um processo de troca entre linguagens, Afrânio Coutinho participa dos inícios de um projeto chamado leitor ideal.

192 Não teria Afrânio Coutinho recebido as mesmas críticas que foram dirigidas a Jauss? Não teria também Antonio Candido participado dos “fatos internalizados” na trama estrutural da obra literária, como uma maneira de desafiar os leitores para os quais escrevia artigos para jornal, os quais se transformaram em modelos, no melhor sentido da palavra, para uma crítica de Literatura, como ele a defendeu ao escrever sobre o “método crítico de Sérgio Milliet”?

As descrições têm muito mais, dentro das discussões dos começos da Literatura Brasileira, um caráter de organização para perguntas que se instalam na prática docente, do tipo “em algum momento do século XVI, XVII e meados do XVIII, foi possível deslindar, dos fios que ligam Portugal e alguns lugares do que seria o Brasil, manifestações literárias autônomas”, ou de um “instinto de nacionalidade” (1873), na feliz expressão de Machado de Assis? (1986, p. 801)

A consciência de que os fios, embora raros, teciam uma trama de diferentes cores e proveniências, evitaria especulações como as que dão nossas origens como de exclusividade portuguesa, quando a exigência seria a de estendermos as buscas para terras da França, da Alemanha, da Espanha, por exemplo.

Os leitores, estudantes dos processos de conquista política de independência que se espalharam pela Europa e pelas

Américas no pós-1789, não encontrariam tanta dificuldade para reconstruir os horizontes de expectativa, tanto de obras, para nos referirmos ao questionamento de Yves Chevrel (referido por Sandra Nitrini em discussão sobre tipos de influência como categorias do Comparatismo contemporâneo), quanto de leitores (se os houvesse!), para utilizarmos a proposta básica de Hans Robert Jauss. Tais horizontes, uma vez traçados como expectativas para a configuração de um sistema de comunicação literária, lançariam, quase que naturalmente, as especulações necessárias a tal empreitada.

Como um espaço de trocas, entre idas e vindas, entre portos de Portugal e do Brasil, livros eram publicados lá e entravam aqui, muitas vezes, sob rígida censura; Literaturas em trânsito sobre o Atlântico construíam as origens do sistema literário brasileiro.

As “noções de término e origem”, segundo José Luís Jobim, (Id., p. 141), ligam-se às preocupações demarcatórias de uma periodização cronológica, omitindo-se de discutir mais as extensões e finalizações, e enfatizando os limites de origens cada vez mais problemáticas.

193

Os recortes na cronologia alteram os marcos arriscadamente lançados de modo internacional, sem corresponderem à verdade dos movimentos entre inovação e tradição.

Para Afrânio Coutinho, há mais interesse da parte do pesquisador em trabalhar a malha das relações interliterárias, do que fincar marcos inconsistentes na dinâmica dos períodos artísticos, vislumbrados estilisticamente.

Os rótulos utilizados como designações periodológicas só podem referir a própria flutuação das tendências artísticas, elas próprias em mutação, atendendo às redes de relação que alteram escopos desenhados de forma isolada:

Os períodos não devem ser meros nomes ou etiquetas arbitrárias, nem seções de tempo puramente mecânicas ou di-

dáticas, sem ligação com o conteúdo ou a realidade interna das épocas e as forças imanentes que as geraram e dirigiram. [...] A periodização estilística aceita a cronologia como marco secundário de referência histórica, pois a periodização estilística não foge da história. Situa-se nela. O que se repete é que a divisão periódica seja baseada apenas em datas arbitrárias ou nas dos feitos políticos.” (Id., ib., p. XIX)

Os esclarecimentos acima desfazem, na metodologia de Afrânio Coutinho, noções de causalidade e determinismo, desatrelando a História da Literatura dos acontecimentos políticos que marcam as etapas das lutas por conquistas de autonomia e processo civilizacional.

194 As discussões sobre identidade nacional e literatura brasileira tomam maior vulto com o movimento modernista das décadas de 20 a 30, trazendo para o debate nomes que haviam concentrado esforços nessa temática, como José Veríssimo, Araripe Júnior, ambos muito importantes para uma compreensão de que a tradição que nos servia de nascedouro continha também a problematização de dicotomias hoje trabalhadas com mais leveza: o longo movimento das manifestações literárias e a síndrome da obnubilação brasílica, o primeiro e a segunda retomados na década de 1960, através de obras como *A Tradição Afortunada* (1968) e *A Polêmica Alencar Nabuco* (1965), de Afrânio Coutinho.

A esse respeito, temos a visão antecipatória de discussões como a que foi promovida através de ensaios de Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos* (1973). A visão de Afrânio Coutinho recai sobre a natureza polêmica da questão, através da categoria que promove uma verdadeira lavoura nos debates desenvolvidos nos dois últimos séculos a respeito do lugar/espaço do escritor brasileiro e de sua criação literária:

Essa ideia-força foi a busca pertinaz da identidade nacional, da criação do caráter nacional, traduzível em todas as formas da atividade – social, [...] a libertação da situação de dependência vem constituindo um processo contínuo e coerente, muito embora numa luta cruenta e incruenta através da história, em obediência a uma ideia-força, que se tornou um impulso de causalidade interna, de vigor variável, mas eficiente e vigoroso a longo prazo.

política, espiritual, artística, linguística. Era uma forma de afirmação nacional. [...] Toda a sorte de medidas foram inventadas – violentas ou sub-reptícias – para coibir os impulsos de autonomia. (Coutinho: 1983, p. 11)

Na “Introdução” para os ensaios agrupados em “Temas de Literatura”, “Temas de Educação”, “Temas de História”, a ideia-força dá título ao livro e cobre as discussões em torno da autonomia/dependência da Literatura brasileira: “o processo da descolonização literária”, escrito em 1981, integrado a uma nova visada para as questões que animaram a insurgente crítica das origens.

195

O início dos anos 80 eram marcados pelas inovações metodológicas no Comparatismo, deslocando o foco das pesquisas mais formalistas, concentradas na análise e interpretação do texto, ou orientadas por uma visão sociológica da leitura, para os Estudos Culturais, motivo de dissensões e disputas no âmbito acadêmico.

As reflexões de Afrânio Coutinho referentes ao sentimento de disputa bélica entre civilizados e bárbaros, ou seja, de que o processo civilizatório na América do Sul se justificava como uma forma de tirar os povos do atraso cultural, mas, ao mesmo tempo, de acirrar a dependência artístico-literária, tais reflexões encontraram ressonância nos estudos de Tania Carvalhal, no 5º capítulo de seu *Literatura Comparada* (1984), e de Maria Eneida

de Souza, com “O não-lugar da Literatura”, para tratar da memória livresca dos escritores voltada para as Metrôpoles europeias; e ainda com *Nas malhas da Letra*, de Silviano Santiago, renovando o discurso crítico na Academia, bem como em outros trabalhos dos críticos citados que fazem historiografia literária noutra formato, muito diferente das obras hegemônicas de alcance totalizador, como acontecera até inícios dos anos 60 e 70, já referidas nestas considerações.

196 O olhar que se volta para a importância de discussões “culturalistas” não relega o valor da crítica estética; apoia-se em ambos os ângulos da questão da origem e da tradição para que a contribuição dos antigos críticos e historiadores, retomada por outra/nova ideia-força, ou seja, pela reenergização das querelas criativas, se dê durante as aulas, as palestras, as conferências ou mesas-redondas de Congressos, apurada nos livros, após longas e compartilhadas pesquisas que agora ganham o formato de dissertações e teses de mestrado e doutorado em Letras, assim se constituindo posturas que juntam às reflexões contemporâneas o olhar revisitado de obras que abriram os debates historicistas e estilístico-estéticos.

Na linguagem crítico-historiográfica de Silviano Santiago, na linha investigativa de duplo calibre em Afrânio Coutinho, o entre-lugar do discurso latino-americano reinscreve a mudança de perspectiva de quem contempla de forma dubitativa os fatos estabelecidos (como se pudessem sê-lo de uma vez por todas), o encontro do gosto das disputas e guerras ao olhar avaliador, segundo a contribuição de Montaigne (1533-1592) que Silviano Santiago chama para a discussão, utilizando-se de um texto do século XVI, mas que sintetiza bem o espanto de quem conclui que o bárbaro/selvagem não era tão bruto quanto fazem crer os adversários.

“Dos Canibais” (1580), de Montaigne, no capítulo XXXI, dos *Ensaíos*, cita a emblemática frase do Rei Pirro, a respeito do exército romano: “Não sei que espécie de bárbaros são estes [...], mas a forma de combate, que os vejo realizar, nada tem de bárbaro.” (Montaigne: 1991, p. 98). Nesta fala questiona-se certa desconfiança pela qualidade do que vem de fora, isto é, do que não vinha da Grécia.

Por este parâmetro, de que “cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra” (Idem, *Ib.*, p. 99), mediram-se as produções de quase três séculos de um possível sistema literário, de início, “galho da Literatura portuguesa”, e, posteriormente, a afirmação de um sistema consolidando-se em seus propósitos de autonomia, sem negar a natureza e a qualidade de suas raízes.

Da “Poesia Americana”, designação oitocentista para a produção literária brasileira, ao conceito aberto de Literatura contemporânea, com traços múltiplos, sem nenhuma vontade traçar um feitiço exclusivo ou feição estereotipada, o discurso literário no Brasil dos séculos XX e XXI aproveita tanto das vitórias contra o instinto xenofóbico, com o processo de assimilação modernista, quanto fabrica instrumentos para problematizar e ficcionalizar os traços miscigenados de sua cultura.

Os “caminhos do pensamento crítico”, para utilizar o título da obra de Afrânio Coutinho, de 1974, enfrentariam, dos anos 80 do século XX, em diante, outros norteamentos teórico-metodológicos devidos a fatores de vária ordem: o abandono ufanista do sentimento nativista, que, se por um lado, foi útil e bom para fortalecer os nexos e os laços com a experiência de descoberta da terra e do homem em várias etnias nela existentes, por outro apurou a demora com a formação de uma consciência de desligamento das origens.

Para Afrânio Coutinho, o cultivo do sentimentalismo retarda a vontade de reação: “O processo de descolonização continua. E deve prosseguir porque a tática mais recente da reação é o sentimentalismo em relação às chamadas mães-pátrias, que procuram manter os laços colonizadores até pelo domínio linguístico.” (Coutinho: 1983, p. 12)

O choque das mentalidades, a partir do qual se discutem e disputam tradição e origem, como aconteceu, por exemplo, na querela Alencar-Nabuco, aclarou a consciência defendida por Afrânio Coutinho e bem caracterizada na imagem do “torcicolo cultural”, ou caracterizada na noção “de que ainda não voltamos da Europa”. (Id. p. 13):

198

No estágio a que atingiram os povos do Novo Mundo, o processo de descolonização é uma força que não pode ser minimizada nem posta de lado. É mister que continue em obras e ideias, em conceitos críticos e realizações práticas. [...] é natural que preocupe a nossa reflexão crítica saber o que é e quando se iniciou a nossa literatura, como se desenvolveu o nosso processo de autonomia, como a realidade local foi sendo incorporada à criação literária, tornando-se Literatura”. (Idem, ib., p. 14)

No plano destas reflexões, destacam-se algumas das contribuições do pensamento crítico e historiográfico de Afrânio Coutinho, e nelas não pretendi reforçar nenhum clichê a respeito de seu nome e de seu trabalho, pois o primeiro não precisa de homenagens para estar justificado e, quanto ao segundo, os pesquisadores têm à sua disposição numerosos ensaios em que a defesa do estético alia-se a uma filosofia da história literária para o discernimento de categorias básicas como período estilístico, apresentação descritiva do mapeamento de produção, divulga-

ção e circulação de obras literárias interligadas por fatores intrínsecos e extrínsecos ao antes e depois de grandes tendências artísticas, de ideologias, de tradição, de origem e de recepção, configurando um método no sentido que lhe atribui Edgar Morin.

Método, como um caminho fazendo-se no caminhar, constituía-se para Afrânio Coutinho, e isto está demonstrado em suas preocupações teóricas e didáticas, para o esclarecimento e o norteamento de atividades de cunho docente. Para os seus leitores, o método de Afrânio Coutinho surpreende ao trabalhar de forma tão obstinada a diferença do discurso literário, suas peculiaridades na formação de períodos em que se consolidam determinadas preferências ou tendências estilísticas, e não descarta de interesse na presença de discussões como as que começaram no século XIX e se renovaram no século XX, a partir dos anos 80 como Estudos Culturais.

Não podemos negar aos jovens estudantes a funcionalidade político-ideológica da produção literária no Brasil, como aconteceu em meados do século XIX e até mesmo com duração até os nossos dias, o que motivou disputas entre os que defendem fruição artística e os que defendem uma literatura engajada, no sentido de participativa e militante. No âmbito do engajamento sociopolítico, temos uma tradição de escritores-críticos-jornalistas, caracterizados de bacharéis em direito que utilizaram um discurso literário muito marcado com as ideologias dominantes, sobretudo nos primeiros tempos como a geração de 1870. Conhecido por “estilo tropical”, termo devido a Araripe Júnior, o discurso vigoroso e interessado nos problemas das diferentes culturas brasileiras abriu caminho para uma vertente que se pode denominar de culturalista, ou preocupada com o que caracterizava os choques entre o nacional e os sinais das várias colonizações no Brasil.

A esta consciência filiaram-se muitos dos importantes intelectuais brasileiros. Esta consciência, fortalecida pelos propó-

sitos das discussões conhecidas como desconstrutivistas, articulou-se às ideias que ganhavam os âmbitos acadêmicos, agora refiguradas pela designação *Cultural Studies*, oriunda de instituições universitárias inglesas e norte-americanas, desde os anos 1940, ideias que ganharam corpo em alguns setores de pesquisa no Brasil, na década de 1980.

Sob outras soluções e perspectivas, Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Néelson Werneck Sodré, Sérgio Buarque de Hollanda e diversos intelectuais reescreveram e aprofundaram a visão culturalista e estilística dos nossos primeiros historiadores de Literatura, colocando em evidência problemas, questões, situações ficcionalizados por poetas e escritores, atentos às várias dimensões da sociedade brasileira.

200 Não trato o método de Afrânio Coutinho como uma solução para as dificuldades no ensino de Literatura hoje, embora ele recupere a máxima horaciana — deleitar e instruir —, mas como veias abertas para a expansão e a intensidade com que o fato literário e a literatura brasileira podem ser apresentados, ensinados e cultivados como uma conquista da Língua Portuguesa para os brasileiros.

A integração do estético com a cultura em seus diferentes matizes proporciona uma visão de corpo inteiro para o cultivo da arte literária em suas mais diferentes manifestações e suportes.

O método de Afrânio Coutinho aponta ferramentas teórico-crítico-historiográficas que enlaçam as misteriosas opções de linguagem e estilo dos escritores e poetas aos diferentes matizes e cores das culturas brasileiras.

Precisamos manter como parâmetros e baliza que a historiografia literária não congela ou paralisa os movimentos literários; pelo contrário, a historiografia literária continua um desafio e uma provocação, como no espírito do livro-tese de Jauss — *A História da Literatura como provocação à Teoria*

Literária —, que chama os estudos literários para uma necessária revisão de princípios, de objetos, de método.

Métodos, objeto e princípios são examinados por Alfredo Bosi em “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária” (2000), através de uma lúcida e corajosa revisão crítica, tendo como fundamento a construção de novos alicerces para uma historiografia literária atenta aos produtos simbólicos, com articulações “existenciais e culturais mais amplas”. Para tal objetivo, três etapas do pensamento crítico são postas em perspectiva: aquela oriunda das décadas finais do século XIX, com Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo, a segunda, também vinculada ao modernismo extensivo aos anos de 1940, com Mário de Andrade e Tristão de Athayde, até as contribuições das décadas de 1950 a 1970, pondo no centro das discussões Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux, com estudos de cunho tanto estilístico quanto histórico-ideológico, como pressupostos de inserção e compreensão da produção literária no Brasil, através de discurso crítico-histórico-gráfico.

201

A história da Literatura renova-se, ao relermos os textos de Afrânio Coutinho sempre em relação a um *work in progress*, na confluência de outras obras historiográficas. Juntas, elas reforçam a natureza heurística que as caracteriza, desde que os intelectuais começaram a pensar “os caminhos do pensamento crítico”, como aqueles que abririam as necessárias vertentes de reflexão indispensáveis para a formação do jovem pesquisador. Fruir a obra literária, para melhor estudá-la: este parece ter sido (e o é ainda hoje) o lema de Afrânio Coutinho, colocar-se como um caminhante entre os caminhos do pensamento, aqueles que fazem do leitor um hermenauta, como o queriam Jauss, Antonio Candido, e tantos outros críticos historiadores.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: *Obra Completa. Crítica Literária*. Vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno. Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *O Processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária. In: *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira. nº 1. São Paulo: EdUSP, 2000.
- CAMPAGNON, Antoine. *Literatura, para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.
- CANDIDO, Antonio. O escritor e o Público. In: *A Literatura no Brasil*. (Org.) Afrânio Coutinho. Vol. 1. *Introduções*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968, 2ª ed.
- 202 _____ . *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo: Martins, s.d.
- CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil. Introduções*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968, 2ª ed.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria da Literatura*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MONTAIGNE. *Ensaios*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1991.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EdUSP, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Escolher e/é julgar. In: *Colóquio Letras*. Lisboa, nº 65, 1982.
- _____. História literária e Julgamento de Valor II. In: *Colóquio Letras*. Lisboa: nº 100, 1987.

_____. História literária e Julgamento de Valor. In: *Colóquio Letras*. Lisboa: n° 77, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SOUZA, Maria Eneida de. O não-lugar da Literatura. In: *Leituras do Ciclo*. (Org.) Ana Luiza Andrade. Santa Catarina: Ed. Grifos, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *La Littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2007.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 2009.

De sabiás e rouxinóis: o diálogo Brasil-Portugal na nascente historiografia da literatura brasileira*

Regina Zilberman
UFRGS / CNPq

204

Uma intelectualidade identificada com questões brasileiras, e não unicamente portuguesas ou europeias, começou a aparecer no século XVIII, especialmente depois de 1750. Até então, eram principalmente os jesuítas que refletiam sobre os problemas da Colônia, preocupados em especial com a catequese dos índios. Nuno Marques Pereira, autor do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, denunciou o comportamento às vezes degenerado e corrupto da população que habitava o Novo Mundo. A visão, porém, desse autor, bem como as de José de Anchieta, no século XVI, e de Antônio Vieira, no século XVII, correspondia à do ilustrado europeu que tentava, por meio de textos ou ações, implantar a civilização numa terra bárbara.

Diversa foi a atitude de escritores como Basílio da Gama e Silva Alvarenga: eles se perceberam como homens originários da América que, na Europa, como o primeiro, e no Brasil, onde o segundo produziu boa parte de seus poemas, não hesitaram em colocar em sua obra a perspectiva do local de onde procediam, entendido como diferente, ainda selvagem, é certo, mas já no rumo apropriado da cultura e da civilidade.¹

Basílio da Gama e Silva Alvarenga, que admirava o autor de *O Uruguai* e celebrou esse poema épico em vários de seus versos, almejavam para o lugar onde tinham nascido — ainda não uma nação independente — o estatuto de civilização. Vale

dizer, queriam equiparar-se à Europa e ao mundo da Ilustração, que julgavam superior, mas alcançável se as instituições se modernizassem e progredissem. Assim, não os incomodava a condição americana, mas não desejavam que essa sinalizasse a separação e a diferença, e sim a semelhança e a igualdade.² Não por acaso Silva Alvarenga foi adepto dos revolucionários franceses de 1789, cujas publicações procurou acompanhar desde o distante Rio de Janeiro; afinal, eles expressavam os ideais igualitários com os quais se solidarizava, o que lhe custou a prisão, bem como a do grupo que, com ele, formou a perseguida Sociedade Literária do Rio de Janeiro.³

Silva Alvarenga foi professor de Januário da Cunha Barbosa, pregador da Capela Real a partir de 1808, quando a Real Família Portuguesa chegou ao Rio de Janeiro, cônego da Capela Imperial após a Independência e diretor da Tipografia Nacional, órgão oficial do governo, cargo para o qual foi nomeado quando não conseguiu se reeleger deputado pelo Rio de Janeiro. Nesse período, organizou os dois volumes do *Parnaso Brasileiro*, ou “Coleção das Melhores Poesias dos Poetas do Brasil tanto inéditas, como já impressas,” primeira antologia editada no país reunindo a produção até então conhecida dos autores locais.

Ao fazê-lo, o diligente cônego seguia uma praxe estabelecida na época, a de difundir a produção literária de uma dada nacionalidade, como o autor alude na apresentação, ao mencionar “os que se deram a uma semelhante tarefa na Inglaterra, França, Portugal, e Espanha”. (BARBOSA, 1830, v. 1, Caderno 1) Poderia ter incluído exemplos americanos, pois, em 1816, José Mariano Beristain de Souza lançou a *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, e Ramón Diaz, em 1824, a *Lira Argentina*; alguns anos depois, entre 1834 e 1836, Luciano Lira editou, em Montevideu, *El Parnaso Oriental*.⁴ Seu modelo,

contudo, foi o *Parnaso Lusitano*, compilação de poemas em língua portuguesa atribuída a Almeida Garrett e publicada em Paris, em 1826.⁵

O impacto dessa coletânea não se restringiu à manifestação de Januário, que tão somente acompanhou a forma exterior do trabalho do poeta português. A avaliação que este faz da obra de autores nascidos no Brasil, exposta no ensaio que introduz a antologia, o “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa”, igualmente impressionou os intelectuais brasileiros durante algumas décadas do século XIX, que se posicionaram contra ou a favor de ideias ali expressas, às vezes copiando-as literalmente, às vezes pervertendo-as, outras vezes ainda fingindo ignorá-las.

Esse diálogo alimentou a história da literatura brasileira, gênero que começava a se esboçar a partir da publicação de Januário da Cunha Barbosa. E deu nova direção às relações entre a cultura brasileira e a portuguesa, pois se iniciou logo após a confirmação da separação política entre as duas nações, uma tradicional e consolidada, outra recente, em vias de estabelecimento e legitimação de suas instituições.

Essas relações vinham sendo pacíficas até o final do século XVIII, pois, como se observou, para os intelectuais do século XVIII, classe formada a partir de 1750, não se tratava de afirmar a desigualdade, e sim de chamar a atenção para a semelhança. Após 1822 e, com mais intensidade, depois do golpe de 7 de abril de 1831, quando Pedro I retornou a Portugal e desapareceu da cena política brasileira, a diferença tomou a dianteira, ocupando corações e mentes. Os procedimentos, contudo, orientavam-se antes para a reprodução e a cópia, do que para a novidade e a ruptura.

A situação confere singularidade ao diálogo que, mostrando-se ora amistoso, ora agressivo, revela a natureza ambígua e seguidamente oscilante da historiografia da literatura brasileira, com reflexos nas técnicas e temas da crítica literária e so-

bretudo da poesia. O exame do papel desempenhado por duas figuras paradigmáticas — Almeida Garrett e Gonçalves de Magalhães — retoma as questões relativas à imitação e à originalidade, à aproximação e à divergência, que foram candentes a seu tempo e que permanecem vigorando até recentemente na cultura nacional.

Almeida Garrett e os brasileiros

O *Parnaso Lusitano*, ou “Poesias Seletas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos, Ilustradas com Notas”, atribuído a Almeida Garrett, data de 1826, época dos livros de poemas *Camões* e *D. Branca*, considerados os introdutores da estética romântica em Portugal. Precede a coletânea o “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa”, anunciada, na folha de rosto do primeiro volume da antologia, como “História Abreviada da Língua e Poesia Portuguesa”. Na página VII, contudo, quando o ensaio inicia, ele traz o título pelo qual passou a ser conhecido. O *Parnaso Lusitano* compõe-se de seis volumes, editados por J. P. Aillaud, de Paris. O primeiro volume, com o ensaio de Almeida Garrett, apareceu em 1826, os demais em 1827.⁶

207

Aparentemente o *Parnaso Lusitano* constitui a primeira seleta da literatura em língua portuguesa, ainda que a historiografia vernácula tenha ilustres precedentes, como Diogo Barbosa Machado, autor da *Biblioteca Lusitana*, biobibliografia em quatro volumes, publicados de 1741 a 1759. O pioneirismo do *Parnaso Lusitano* tornou-o modelo das antologias subsequentes lançadas no Brasil, como a já citada de Januário da Cunha Barbosa, de 1829-1831, e as de João Manuel Pereira da Silva, de 1843, e Alexandre de Melo Moraes Filho, de 1885, denominadas, também elas, *Parnaso Brasileiro*. Pereira da Silva acompanha Almeida Garrett também quando abre a coleção de poemas de autores nacionais com “Uma Introdução Histórica e Biográfica sobre a Literatura Brasileira”.

Igualmente coletâneas que adotaram outra denominação, mas foram organizadas durante o período romântico, levaram em conta o padrão estabelecido pelo *Parnaso Lusitano*. Exemplo disso é o *Florilégio da Poesia Brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen, de 1850, cujos título e metodologia são escolhidos em resposta à estrutura do trabalho introduzido pelo poeta português:

Como não tratávamos de oferecer modelos de arte poética, preferimos, em lugar do método do *Parnaso Lusitano*, o de apresentarmos as poesias pela ordem cronológica dos autores, cuja biografia precedesse sempre as composições de cada um. (VARNHAGEN, 1946, Tomo I, p. 4).

208 O impacto do *Parnaso Lusitano* excedeu essas marcas externas: não só a coletânea modelou a produção de obras similares, como o “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa”, de Almeida Garrett, presenteou os intelectuais atuantes no país com uma interpretação da literatura em língua portuguesa, conferindo-lhes paradigmas estéticos e histórico-literários, empregados para se definirem perante a nova história da literatura a ser escrita — a do país em formação, qualificada de brasileira.

Januário da Cunha Barbosa não o nomeia, mas menciona que tarefa semelhante à sua foi desempenhada em Portugal; outros vão bem mais longe: incorporam os juízos formulados por Almeida Garrett, citando-o diretamente, como Pereira da Silva, quando se refere à tendência dos poetas brasileiros a imitar os escritores europeus:

Este defeito se tornou, no século XVIII, tão saliente, que os Srs. Garrett e Ferdinand Denis, nos seus esboços de literatu-

ra, imediatamente o reconheceram, e fortemente o censuraram. (SILVA, 1843, V. 1, p. 31).

O julgamento de Almeida Garrett torna-se, para Pereira da Silva, o aval que afiança a qualidade dos autores brasileiros, como Sousa Caldas:

Caldas é um dos maiores poetas que conhece a língua portuguesa: os próprios portugueses, como Garrett, no seu prefácio ao *Parnaso Português* [sic], e Stockler, em vários escritos, são os primeiros a confessá-lo, e que mesmo talvez maiores incensos queimem à glória desse gênio tão raro, e tão grandioso. (SILVA, 1843, V. 1, p. 33).

São, contudo, as avaliações de quatro poetas do século XVIII, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, José Basílio da Gama e Santa Rita Durão, que mais repercutem entre os intelectuais brasileiros, que ou as reproduzem diretamente, ou as repetem sem mencionar a origem ou então as questionam, nutrindo o debate por excelência que movimenta a história da literatura brasileira — o de sua nacionalidade e representação da natureza local.

Eis os juízos formulados por Garrett, na ordem em que aparecem:

a) a Cláudio Manuel da Costa, ele reserva primeiramente uma posição na história da literatura, pois “mui distinto lugar obteve entre os poetas portugueses desta época”, a da “restauração das letras em Portugal”, ocorrida do “meio do século XVIII, até o fim”. Salienta que “o Brasil o deve contar seu primeiro [em nota, observa: “em antiguidade”] poeta, e Portugal entre um dos melhores”. Depois qualifica “alguns sonetos” seus de “excelen-

tes”, colocando-o em pé de igualdade com Metastásio: “rivalizou no gênero de Metastásio, com as melhores canções do delicado poeta italiano”; mas conclui apontando as falhas do bardo mineiro: “nota-se em muitas partes dos outros versos dele vários resquíscios de *gongorismo* e afetação *seiscentista*”. (GARRETT, 1826, V. 1. Grifos do original.)

b) do *Caramuru*, de Santa Rita Durão, afirma que o assunto “não era verdadeiramente heroico”, e sim apropriado à “poesia descritiva”. Durão poderia ter acertado, pois “o autor atinou com muitos dos tons que deviam naturalmente combinar-se para formar a harmonia de seu canto”; o resultado, no entanto, ficou insatisfatório: “só se estendeu nos menos poéticos objetos”, esfriando “muito do grande interesse que a novidade do assunto e a variedade das cenas prometia”. Destaca o episódio de Moema, valendo-se dele para explicitar sua crítica:

210

Notarei por exemplo o episódio de Moema, que é um dos mais gabados, para demonstração do que assevero. Que belíssimas coisas da situação da amante brasileira, da do herói, do lugar, do tempo não pudera tirar o autor, se tão de leve não houvera desenhado este, assim como outros painéis? (GARRETT, 1826, V. 1)

Conclui a crítica a Durão, examinando o estilo, que considera “por vezes afetado: lá surdem aqui ali seus *gongorismos*”; elogia igualmente os acertos estilísticos do autor: “mas onde o poeta se contentou com a natureza e com a simples expressão da verdade, há oitavas belíssimas, ainda sublimes”. (GARRETT, 1826, V. 1. Grifos do original)

c) Quando transita para a análise dos poemas de Tomás Antônio Gonzaga, a crítica muda de direção: não mais ataca os resíduos de *gongorismo* e *seiscentismo*, observados e condenados nos

poemas de Cláudio e Durão, o que leva a supor ter o árcade radicalizado em Ouro Preto superado esses senões. Mas nem ele fica isento do rigor de Garrett, que o censura por não explorar as sugestões oriundas do meio americano. Assim, depois de afirmar que “há dessas líras algumas de perfeita e incomparável beleza”, expõe as ressalvas, num trecho tornado paradigmático em futuras histórias da literatura brasileira, razão por que é citado integralmente:

Quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! E quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! Se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, - que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, - ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga! (GARRETT, 1826, V. 1)

211

d) O exame de José Basílio da Gama começa igualmente pelo quesito representação da nacionalidade, em que o autor de *O Uruguai* sai aprovado: “justo elogio merece o sensível cantor da infeliz Lindoia que mais nacional foi que nenhum de seus compatriotas brasileiros”. A obra “é o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião”, dadas as seguintes razões:

Cenas naturais mui bem pintadas, de grande e bela execu-

ção descritiva; frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados; não são qualidades comuns. (GARRETT, 1826, V. 1)

Basílio da Gama recebe o primeiro prêmio: “os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana”. O que não impede o rol de falhas de *O Uruguai*:

Mágoa é que tão distinto poeta não limasse mais o seu poema, lhe não desse mais amplidão, e quadro tão magnífico o acanhasse tanto. Se houvera tomado esse trabalho, desapareceriam algumas incorreções de estilo, algumas repetições, e um certo desalinho geral, que muitas vezes é beleza, mas continuado e constante em um poema longo, é defeito. (GARRETT, 1826, V. 1)

212

Ao avaliar a produção de quatro poetas brasileiros (a que se segue o parágrafo dedicado a Antônio José, descartado por sua graça degenerar “a miúdo em baixa e vulgar”), Almeida Garrett está reiterando o paradigma com que julga a literatura em língua portuguesa de modo geral:

a) reprova os resíduos gongóricos e seiscentistas, assim como em outros momentos censura o elmanismo, herdeiro da lírica de Bocage, bastante popular e ainda em voga à época;

b) condena a ausência da cor local, quando a representação cênica não explora as sugestões da natureza e dos costumes próximos e contemporâneos.

Não surpreende, pois, que ele aplique esses critérios também aos poetas setecentistas nascidos no Brasil. Mas as palavras de Almeida Garrett tocaram os intelectuais românticos brasileiros quando se referiram particularmente a esse grupo, por duas razões:

a) ele dá a entender que a literatura brasileira e a portuguesa são distintas, já que, ao se referir a Cláudio Manuel da Costa, menciona claramente as duas pátrias: “o Brasil o deve contar seu primeiro poeta, e Portugal entre um dos melhores” (GARRETT, 1826, V. 1), pouco importando que, num caso, se tratasse do lugar de nascimento, no outro, da cultura que compartilhou.

Dois parágrafos adiante, ele torna a apontar para a diferença: “E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros.” (GARRETT, 1826, V. 1)

Também nesse caso não se mencionam dois países, e sim uma única literatura, povoada por homens provenientes de terras diversas. Mas o reconhecimento de que existiam os dois locais, identificáveis por gentílicos distintos, bastava para despertar a atenção dos intelectuais interessados em frisar a singularidade e autenticidade da produção literária de seus precursores.

213

b) Ele cobra dos poetas a necessidade de representar a natureza local, como maneira de conferir originalidade — logo, autonomia — à sua literatura:

Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades. (GARRETT, 1826, V. 1)

Quando Garrett enfatiza essa fraqueza, ele põe o dedo na ferida: o risco da imitação ameaçava poetas do presente e do passado, razão por que essa observação reaparece com frequência

nos historiadores da literatura do período romântico no Brasil.

Pereira da Silva, por exemplo, apoia-se na avaliação de Garrett para se referir a Cláudio Manuel da Costa: “Cláudio Manuel [...] é autor de várias poesias, no gosto de Metastásio, as quais têm merecido os maiores elogios de Garrett, e outras celebridades, que lhe marcam lugar distinto na literatura portuguesa.” (SILVA, 1843, p. 42)

Machado de Assis, em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, de 1858, acata o parecer relativo à obra de Tomás Antônio Gonzaga: “Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garrett, em vez de dar uma cor local às suas liras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional.” (ASSIS, 1958, v. III)

Também a avaliação de *O Uruguai*, de Basílio da Gama, é mediada pelo juízo do crítico português:

214

Para contrabalançar, porém, esse fato cujos resultados podiam ser funestos, como uma valiosa exceção apareceu o *Uruguai* (sic) de Basílio da Gama. Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. (ASSIS, 1958, v. III)

Macedo Soares, compilador das *Harmonias Brasileiras*, de 1859, também recorre a Almeida Garrett para se posicionar diante do épico *O Uruguai*:

Foi o primeiro monumento levantado pela língua portuguesa em honra da poesia americana - o célebre *Uruguai* de José Basílio da Gama, o moderno poema que mais mérito tinha na opinião de Garrett, e ao qual diz ele que os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana. (MACEDO SOARES, 1859, p. 12)

É Joaquim Norberto quem mais sintoniza com os ideais estéticos expressos por Almeida Garrett. No estudo não por acaso denominado “Bosquejo da História da Poesia Brasileira”, de 1841, suas observações sobre a imitação, pelos poetas nascidos no Brasil, da literatura europeia estão bastante próximas das queixas do crítico lusitano:

Almeida Garrett	Joaquim Norberto
<p>O Tejo, o Mondego, os montes, os sítios conhecidos de nosso país e dos que nos deu a conquista, figuram em seus poemas; porém raro se vê descrição que recorde algum desses sítios que já vimos, que nos lembre os costumes, as usanças, os preconceitos mesmos populares; que daí vem à poesia o aspecto e feições nacionais, que são sua maior beleza.</p> <p>a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades.</p>	<p>Quando deviam se apoderar dos pátrios costumes, das usanças e dos preconceitos populares, das tradições das tribos, que as nossas florestas povoaram, com que dessem cores e feições nacionais à poesia, abraçaram as ideias do grego politeísmo, que as nossas praias abordaram com as armas portuguesas [...].</p> <p>deixaram-se fascinar das belezas dos gregos e romanos poetas, e imitar procuraram de Camões, de Bernardes, de Caminha, de Fernão Álvares do Oriente [...]! Falta de reflexão, erro gravíssimo, que tanta quebra dá em suas melhores composições!</p>

215

Comparem-se sobretudo os juízos formulados sobre os poetas do século XVIII:

Almeida Garrett	Joaquim Norberto
<p>rivalizou no gênero de Metastásio, com as melhores canções do delicado poeta italiano</p> <p>quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, [...] pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou.</p> <p><i>O Uruguai</i> [...] é o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião. [...] Frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos [...].</p> <p>O assunto não era verdadeiramente heroico, mas abundava em riquíssimos e variados quadros [...] O autor atinou com muitos dos tons que deviam naturalmente combinar-se para formar a harmonia de seu canto; mas de leve o fez: só se estendeu nos menos poéticos objetos (...). Notarei por exemplo o episódio de Moema, que é um dos mais gabados, para demonstração do que assevero. Que belíssimas coisas da situação da amante brasileira, da do herói, do lugar, do tempo não pudera tirar o autor, se tão de leve não houvera desenhado este, assim como outros painéis? O estilo é ainda por vezes afetado: [...] há oitavas belíssimas, ainda sublimes.</p>	<p>elegantíssimas canções que rivalizam com as do ameno poeta italiano, Metastásio.</p> <p>[Gonzaga] eternizou sua paixão ardente, mas cândida, em belas poesias, [...] foi o que menos brasileiro se mostrara em suas composições.</p> <p><i>O Uruguai</i> é a melhor de suas produções; o estilo é correto, a dicção, ainda que pobre, adequada e os versos ora simples, ora sublimes e sempre apropriados ao objeto de que tratam.</p> <p>Santa Rita Durão não soube aproveitar-se dos mais poéticos quadros que em tão dilatado número lhe oferecia a pátria; [...] A par de péssimas oitavas sobressaem harmônicos versos, oitavas escritas com delicadeza excessiva, e muito para admirar é esse episódio de Moema, expirando, repassada de saudade, nas águas baianas.</p>

Verifica-se que Joaquim Norberto, sem confessá-lo, absorveu o posicionamento de Garrett. Ele ou repete as frases do crítico português ou resume-as, dando a entender que, como se identificou completamente com as ideias manifestadas, não precisa citar a fonte. O mais interessante é, contudo, quando o protocolo se rompe, já que o resumo às vezes altera o significado original do texto, como ocorre na avaliação do *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Nesse caso, o negativo torna-se positivo, aumentando o valor da obra: como essa traduz um tema de origem histórica e inclinação nacionalista, Joaquim Norberto pode adequar o julgamento de Garrett ao critério que lhe importa, a saber, aquele que sublinha a originalidade e autonomia dos textos em relação à literatura europeia, em especial a portuguesa.

Quando Almeida Garrett, no “Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa”, destacou, no grupo de poetas examinados, aqueles nascidos na América, apresentou aos brasileiros do século XIX um conjunto de artistas que podiam responder pela almejada literatura nacional para o país que acabava de ser criado. Garrett, porque era uma voz que falava desde Portugal, outorgava aos jovens intelectuais aquilo que eles mais desejavam: um *corpus* literário, a ser equiparado ao da ex-Metrópole.

217

O interesse pelo seu estudo fica patente, quando se verifica que, em 1856, Alexandre José de Melo Moraes reproduz o texto no capítulo “História Abreviada da Literatura Portuguesa e Brasileira”, entre as páginas 153 e 177, do livro *Elementos de Literatura*. Por sua vez, Almeida Garrett já se revelara amigo do país: na *Lírica de João Mínimo*, consta “O Brasil Liberto”, poema em que o autor aproxima a conquista das liberdades portuguesa e brasileira, apostando que

Em laços iguais unidos,
Sobre o seio da pátria reclinados,

Como irmãos viveremos.
(GARRETT, 1904, v. 1, p. 76-77)

Ao mesmo tempo, porém, seu ensaio expressa uma denúncia, quando examina a obra dos poetas originários do Brasil: a de que “a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional”. A advertência deflagrou um problema, bem como a urgência de se encontrar uma solução que reacendesse o “espírito nacional”. Joaquim Norberto, reapropriando-se do discurso de Garrett, mas alterando parte de seu conteúdo, achou um caminho possível. O novo conteúdo que dá às palavras de seu mentor intelectual não modifica o sentido, mas atenua o julgamento. Com isso, matiza-se a condenação, e o réu é parcialmente inocentado.

218 A segunda estratégia utilizada para contornar os problemas flagrados por Garrett encontra-se igualmente no texto de Joaquim Norberto: trata-se de adotar raciocínio compensatório. Assim, se, de um lado, o autor critica a imitação, de outro, ele recorre à conjunção adversativa e emenda a compensação. Graças a esse processo, pode, logo após reprovar os poetas do passado por “falta de reflexão, erro gravíssimo, que tanta quebra dá em suas melhores composições”, reescrita do citado trecho relativo à “afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades”, absolvê-los, afirmando:

Mas nem todos; alguns houve, se bem que em diminuto número, que admiradores das ações gloriosas, que ilustram as páginas de nossa história, cantaram, e cantaram como o vate lusitano, não movidos de prêmio vil, mas pelo amor da pátria, sem almejar outro galardão senão a glória.⁷

A terceira margem só foi experimentada, no século XIX, por Machado de Assis, que, se em 1858 seguiu os passos da época, em 1873, quando redigiu “Literatura Brasileira - Instinto de Nacionalidade”, tratou de revisá-los e criticá-los. Assim, provavelmente ainda dialogando com Almeida Garrett, torna a discutir avaliações como as que pesaram sobre Tomás Antônio Gonzaga. Admite primeiramente que “quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade”, “instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais”. (ASSIS, 1959, p. 129) Entretanto, logo a seguir, parece fazer autocrítica, ao atribuir essa tendência “[à] juventude literária, sobretudo, [que] faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio”. A ninguém melhor que a ele cabe a frase seguinte, se relacionada ao estudo escrito quando contava 19 anos:

219

Nem toda ela terá meditado os poemas de *Uruguai* (sic) e *Caramuru* com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da poesia brasileira. (ASSIS, 1959, p. 130)

Presumivelmente mais maduro, o ensaísta busca outros motivos para valorizar as criações de Basílio da Gama e Santa Rita Durão: “a razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária”. Mas isso não é pretexto para se condenar Gonzaga, que — alguém parece dar-se conta enfim — respirava “aliás os ares da pátria”. Para Machado, Gonzaga não soube “desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo”, mas ninguém pode negar seu talento. O autor encerra o assunto, desaprovando seus contemporâneos, mas, ao mesmo tempo,

revido sua posição anterior: “Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto.” (ASSIS, 1959, p. 130)

Admirador de Almeida Garrett, Machado de Assis está rejeitando o parecer de seu mestre.⁸ De certa maneira, o escritor brasileiro marca o final de um percurso: o seu, pessoal, porque o crítico começa a ceder lugar ao ficcionista, responsável por uma obra que ignora o denunciado “instinto de nacionalidade”; e o da historiografia da literatura brasileira que, adotando o cientificismo propugnado pelo Positivismo, sublinhará de modo crescente a importância da formação racial. Sílvio Romero é o porta-voz da nova tendência, conforme a qual o elemento português se miscigena ao negro, construindo o protótipo brasileiro, configurado no mestiço.

220 Abre-se novo horizonte de leitura do passado e do presente, e nele parece não haver mais lugar para Garrett. Menos ainda para a cultura portuguesa, entendida como superada pelo caldeamento de raças em andamento ao longo do processo de modernização da sociedade brasileira. Machado de Assis e Sílvio Romero constataram o fenômeno, traduzindo-o cada um à sua moda, o primeiro no romance, e o segundo, na história da literatura. Os dois gêneros se renovaram, deixando para trás as queixas de Almeida Garrett transpostas e transfiguradas nas diferentes versões dos historiadores românticos da literatura nacional.

Gonçalves de Magalhães e os portugueses

Provavelmente mais lido no Brasil que Garrett, Domingos José Gonçalves de Magalhães desempenhou na literatura nacional papel similar ao do poeta português nas letras de seu país: o de introdutor da estética romântica, a que também foi apresentado durante estada em Paris.

Almeida Garrett exilou-se na França em torno a 1826, por se opor ao governo absolutista vigente em Portugal. Gonçalves de Magalhães, nascido em 1811, em 1833 diplomado em Medicina, seguiu para Paris “em viagem de instrução e recreio”, nas palavras de José Veríssimo. (VERÍSSIMO, 1963, p. 147) Quando desembarcou na França, Magalhães já tinha publicado *Poesias*, contendo versos de teor neoclássico, como faziam os que escreviam no Brasil naquela época. À beira do Sena o futuro líder do Romantismo conheceu a nova estética, assim descrita a seu correspondente e ex-professor, Mont’Alverne, em carta de 20 de janeiro de 1834:

Os poetas estão aqui empenhados em explorar a mina da meia-idade, fatigados com as ideias antigas, e não podendo quase marchar na estrada de Racine e Corneille e Voltaire, eles calcam todas as leis da unidade tão recomendadas pelos antigos; as novas tragédias não têm lugar fixo, nem tempo marcado, podem durar um ano e mais; o caráter dessas composições é muitas vezes horrível, pavoroso, feroz, melancólico, frenético e religioso. [...] Os principais trágicos são De Laragotine, Alexandre Dumas, Victor Hugo. Esses poetas chamam-se românticos; eu tenho visto representar as principais dessas peças. (PORTO ALEGRE - GONÇALVES DE MAGALHÃES, 1964)

221

Talvez também tenham-no impressionado outros propósitos românticos, como os de valorização da literatura nacional e recuperação de seu passado. Ao mesmo interlocutor revela, em carta de 22 de julho de 1834, o projeto de escrever uma história da literatura brasileira, e sublinha as dificuldades para execução do trabalho de pesquisa:

Eu estou concluindo uma história da literatura no Brasil desde a sua origem até os nossos dias, para isto foi-me preciso entregar-me a sério estudo de algumas obras antigas que encontrei na biblioteca real (que quanto a livros portu- gues-

ses é bem pobre). (PORTO ALEGRE - GONÇALVES DE MAGALHÃES, 1964)

Gonçalves de Magalhães declara a mesma intenção aos sócios do Instituto Histórico de Paris, em fala reproduzida por Jean-Baptiste Debret, no livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicado na França em 1834:

“O prêmio que obtive antes de luta”, disse o Sr. Magalhães, membro da terceira classe, “serviu-me de incentivo para terminar uma empresa difícil, a que me dediquei de há muito: a de escrever a história literária do Brasil. Os documentos esparsos que me cabe consultar, por não existir nenhuma história literária do país, exigem muito tempo e estudo para que possam ser reunidos e comparados e para que se tire deles alguma coisa nova.” (DEBRET, 1989)

222 Semelhante queixa volta em 29 de janeiro de 1836, quando escreve a Mont'Alverne: “desespero com a falta de documentos”; e acaba sendo registrada no texto final, para que o leitor entenda a dimensão de seu trabalho pioneiro e os obstáculos enfrentados:

Investigamos todas as bibliotecas de Paris, de Roma, de Florença, de Pádua e de outras principais cidades da Itália, que visitamos: foi-nos preciso contentar-nos com o que pudemos obter. Acresce mais que dos nossos primeiros poetas ignoramos a época de seus nascimentos, que tanto apreço damos nós aos grandes homens, que nos honram, desses homens cuja herança é hoje nossa única glória. (MAGALHÃES, 1836)

Talvez por essa razão, o estudo, iniciado em 1834, ainda não está pronto em 27 de novembro de 1835, quando Gonçalves de Magalhães informa Mont'Alverne:

Eu também estava disposto a ler um trabalho [no Congresso Europeu convocado em Paris neste mês pelo Instituto Histórico] sobre História da Literatura no Brasil, trabalho

este que está terminado, mas que devendo traduzir para poder aparecer num Congresso Europeu composto de sábios de todos os países, não me resta tempo para isto. (PORTO ALEGRE - GONÇALVES DE MAGALHÃES, 1964)

Em janeiro do ano seguinte, o poeta ainda elaborava o ensaio; mas urgia terminá-lo, porque outro projeto interferia: o de organizar a Revista Brasileira (*Niterói*, Revista Brasiliense, quando de seu lançamento), onde apareceria o texto. Eis por que, em 29 de janeiro de 1836, anuncia ao correspondente que poderá ler o trabalho em breve: “A História da Literatura no Brasil seriamente me ocupa [...]. Como brevemente espero que saia o primeiro número da Revista Brasileira, de que eu, o Torres, e o Araújo somos os autores, lá verá V. Revma. um ensaio.” (PORTO ALEGRE - GONÇALVES DE MAGALHÃES, 1964)

De fato, a *Niterói* ostentou, no primeiro número, o “Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil”, cujo subtítulo, “Estudo Preliminar”, sugeria que o autor não pudera concluir o trabalho, de uma parte, provavelmente por considerar a pesquisa incompleta, de outro, talvez por não ter encerrado a redação do texto.

O ponto de partida do ensaio é o ineditismo da pesquisa; conforme Magalhães, “nenhum nacional, que nós conheçamos, ocupado se tem até hoje com tal objeto.” (MAGALHÃES, 1836) Registra o trabalho anterior de Friedrich Bouterwek, Simonde de Sismondi e Ferdinand Denis, que “alguma coisa disseram”, insatisfatória, todavia. Não menciona Almeida Garrett, mas cita a *Biblioteca Lusitana*, do português Diogo Barbosa Machado, de onde provieram as informações, para ele incompletas e equivocadas.

A recusa e a negação dos precursores estrangeiros não se devem apenas à insuficiência de suas pesquisas ou comentários. O texto do brasileiro apresenta lacunas maiores, limitando-se a citar num único período suas leituras dos escritores nacionais:

“Apreciais vós as belezas naturais de um Santa Rita Durão, de um Basílio da Gama, e de um Caldas?” (MAGALHÃES, 1836)

A fala perante o Instituto parisiense, registrada por Debret, também sugere que seu conhecimento da literatura brasileira restringia-se a alguns nomes do século XVIII e começo do século XIX:

É somente do último século que datam os melhores escritores do Brasil. *Durão*, no seu *Caramuru*; *Basílio da Gama*, no seu *Uraguai*, cantam como Homero sem deixar de ser brasileiros. O infeliz *Gonzaga*, menos original e mais clássico, ressuscitou Anacreonte, imitando-o. *Caldas*, filósofo, orador e poeta, retira da harpa de Davi novos sons religiosos. *São Carlos* celebra a assunção da Virgem e descobre no coração do homem segredos que haviam escapado a Dante. (DEBRET, 1989. *JOURNAL DE L'INSTITUT HISTORIQUE*. Paris, 1834. Tomo I, p. 47. Grifos do original)

224

Com efeito, talvez a rejeição se devesse ao nacionalismo exacerbado de Magalhães, que condena de modo cabal sobremodo a presença e a atuação portuguesa no Brasil. Primeiro, o autor revisa o processo de colonização patrocinado por Portugal, reprovando:

a) a violência e incúria com que foi conduzida a administração do território: “O Brasil, descoberto em 1500, jazeu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro, em que se recostava um governador colonial com todo o peso de sua insuficiência, e de sua imbecilidade.” (MAGALHÃES, 1836)

b) a política econômica e cultural, que impedia o desenvolvimento e o progresso:

Mesquinhas intenções políticas, por não avançar outra coisa, leis absurdas e iníquas ditavam, que o progresso da civi-

lização e da indústria entorpeciam. Os melhores gênios em flor morriam, faltos deste orvalho protetor, que os desabrocha; um ferrete ignominioso de desaprovação, na fronte gravado do brasileiro, indigno o tornava dos altos e civis empregos. (MAGALHÃES, 1836)

Por causa dessa política regressiva, não desabrocha o sentimento da nacionalidade:

O brasileiro, como lançado numa terra estrangeira, duvidoso em seu próprio país vagava, sem que dizer pudesse: isto é meu, neste lugar nasci. Envegonhava-se de ser brasileiro, e muitas vezes com o nome português se acobertava, para ao menos aparecer como um ente da espécie humana, e poder alcançar um emprego no seu país. Destarte, circunscrito em tão curto estádio, estranho à nacionalidade, sem o incentivo da glória, este novo povo vegetava. (MAGALHÃES, 1836)

225

Nem a poesia assume cores próprias, preferindo, em vez disso, imitar estilos alheios, de preferência oriundos do Classicismo e da Antiguidade. Sua denúncia é contundente, expressando-se desde uma imagem doravante tornada característica do autor: “A poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma grega vestida à francesa, e à portuguesa, e climatizada no Brasil.” (MAGALHÃES, 1836)

A condenação não para aí, e, ao continuá-la, no mesmo período, Gonçalves de Magalhães deixa escapar observações que associam seu texto ao de Garrett, pelo menos ao trecho em que este censura as líras de Tomás Antônio Gonzaga. Pois se, nesse caso, o poeta português pede a Dirceu que a “ingênua Marília” sente “à sombra das palmeiras”, Gonçalves de Magalhães instala a alegoria formulada para a poesia, “a virgem do Hélicon”, na mesma posição, “sentada à sombra das palmeiras da América”, como se, nessa situação figurativa, corporificasse o sonho de Garrett.

No passo seguinte, o processo se inverte: Garrett esperaria que Gonzaga colocasse, revoando em torno à Marília, tanto “o cardeal soberbo com a púrpura dos reis”, quanto “o sabiá terno e melodioso”, aves que confeririam cor local ao cenário natural habitado pelos dois amantes brasileiros. Magalhães, por sua vez, desaprova a “poesia brasileira”, a “virgem do Hélicon”, por tomar “por um rouxinol o sabiá, que gorjeia entre os galhos da laranjeira”. (MAGALHÃES, 1836)⁹

226 Nunca é demais lembrar o caráter emblemático que, com o Romantismo brasileiro, o sabiá passou a deter, e sua presença em ambos os textos ajuda a reforçar a imagem. Mas ela talvez não se deva à leitura do “Bosquejo” de Garrett por Magalhães, que, como se disse, nunca cita esse trabalho, e sim à interferência de um terceiro estudo, o “Ensaio Crítico sobre a Coleção de Poesias do Sr. D. J. G. Magalhães”, que Justiniano José da Rocha, em 1833, edita no segundo volume da *Revista da Sociedade Filomática*, de São Paulo.¹⁰

Leitor e admirador do primeiro livro de Gonçalves de Magalhães, *Poesias*, editado em 1832, Justiniano José da Rocha vale-se, com pequenas diferenças, da sugestão de Garrett a propósito de Gonzaga — a de introduzir elementos da flora e da fauna brasileiras — para destacar a validade do resultado obtido pelo jovem poeta, em sua obra de estreia:

Entre as qualidades que recomendam o Sr. Magalhães não deve ser esquecido o seu amor ao Brasil. Graças a ele, já a majestosa mangueira substituiu os choupos, e os carvalhos, já o sabiá brasiliense desentronizou o rouxinol da Europa, e algumas das belezas americanas trajaram as ricas galas da Poesia. (ROCHA, 1963, p. 38)

Nessas formulações, o sabiá simboliza a identidade brasileira, em oposição ao rouxinol europeu, assim como a manguei-

ra (ou as palmeiras, ou os galhos da laranjeira), em lugar do choupo ou do carvalho, representa o enraizamento de uma poética autenticamente nacional. Talvez por isso Gonçalves de Magalhães tenha incluído o pássaro num dos poemas dos *Suspiros Poéticos*, cercado de plantas, entre as quais se salienta a frequentemente requisitada palmeira:

Enquanto o sabiá doce gorjeia,
 Gemem na praia as merencórias ondas;
 Eleva-se a palmeira suntuosa,
 E desdobra-se nos ares verdes leques,
 E perto da raíz, à sombra sua,
 Definha humilde arbusto.

(MAGALHÃES, 1986, p. 286)

227

Por sua vez, nas estrofes de “O Dia 7 de setembro, em Paris”, de *Saudades*, o poeta lembra que “Nem longe do seu ninho o canto adeja / O sabiá canoro”. (MAGALHÃES, 1986, p. 295)

Não é por nada que Gonçalves Dias, no poema que abre os *Primeiros Cantos*, de 1846, coloca o mesmo sabiá gorjeando em seus versos na provavelmente idêntica palmeira desenhada por seus precursores, o português Garrett¹¹ e o carioca Magalhães, com escala em Justiniano José da Rocha.

Ao fazê-lo, Gonçalves Dias concretiza o sonho de seu homônimo, que, embora tentasse, não conseguiu vestir adequadamente suas estrofes de canoras aves brasileiras. Dias, pelo contrário, confunde-se com o sabiá de seu texto, poeta da natureza que, de modo espontâneo, dá vazão à musicalidade da língua portuguesa e à beleza do meio ambiente nacional. Mas ele obtém

esse resultado, desde a dicotomia entre o “aqui”, o exílio de onde escreve seus versos, e o “lá”, paisagem ideal, mas no momento fora de alcance.

Com isso, ele não resolve, e sim agudiza, a clivagem experimentada pelos românticos, entre o desejo de autonomia diante de Portugal e a dependência à tradição literária desse país, sintoma da submissão maior ao mundo capitalista burguês europeu. Historiadores da literatura, como Joaquim Norberto, reproduziram a subordinação, repetindo formulações da poética de Garrett; pensadores, como Gonçalves de Magalhães, reuniram argumentos para condenar a colonização portuguesa, procurando, pela rejeição, negar a sujeição.

228 Nos dois casos, o reprimido retornou pelas vias de praxe: Joaquim Norberto rasura o texto que não lhe convém; Gonçalves de Magalhães, num lapso evidente, engrossado pela vaidade de quem deseja mostrar-se simultaneamente precursor e guia do Romantismo brasileiro, reproduz expressões-chave de Almeida Garrett, mentor não confessado de ambos. Cabe ao outro Gonçalves resolver o paradoxo, o que ele faz pela contramão, colocando o utópico sabiá da palmeira sonhada no lado de lá, o de sua dicção poética, mas não o de sua localização física.

Solução que sublinha a divisão, a “Canção do Exílio” desenha o lugar do artista brasileiro diante do peso da tradição europeia, corporificada pela indesejada influência portuguesa: invariavelmente do lado de fora, em busca de um dizer situado mais além, nem aqui — área do sujeito — ou ali — local do dito —, mas “lá”, espaço do longe e nota musical quase inatingível, como um “outro” sempre fugidio.

Entre o “aqui” e o “lá”, construiu-se a história da literatura brasileira, num processo ainda não resolvido, porque, como entoa outro poeta com semelhantes notas musicais, sonhamos “à sombra de uma palmeira / que já não há.”

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Parnasos Fundacionales. Letra, Nación y Estado en el Siglo XIX. *Revista Iberoamericana*. V. LXIII, n. 178-179, Janeiro-Junho de 1997, 13-31.

ASSIS, Machado de. O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura. In: _____. *Obra Completa*. 3v. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

_____. Literatura Brasileira - Instinto de Nacionalidade. In: _____. *Crítica Literária*. São Paulo: Mérito, 1959.

_____. *A Semana*. V. 2. (1894-1895). São Paulo: Mérito, 1959.

Autos da Devassa. Prisão dos Letrados do Rio de Janeiro, 1794. Niterói: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

BARBOSA, Januário da Cunha. Ao Público. In: _____. *Parnaso Brasileiro*. 2v. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1829-1831.

229

BRAGA, Teófilo. *Garrett e os Dramas Românticos*. Porto: Lello & Irmão, 1905.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (Momentos Decisivos). 2. ed. revista. 2v. São Paulo: Martins, 1964.

_____. Os poetas da Inconfidência. *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto; Ministério da Cultura; Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1993.

CHACON, Vamireh. Magalhães e o Nacionalismo Romântico no Brasil. In: VÁRIOS. *O Pensamento de Domingos Gonçalves de Magalhães*. Atas do II Colóquio Tobias Barreto. Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1994.

CRISTÓVÃO, Fernando. Gonçalves de Magalhães *versus* Almeida Garrett mas (quase) a mesma visão da literatura do Brasil. In: VÁRIOS. *O Pensamento de Domingos Gonçalves de Magalhães*. Atas do II Colóquio Tobias Barreto. Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1994.

DEBRET, J. B. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte:

Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1989.

GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida. Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa. In: _____. *Parnaso Lusitano*. Paris: J. P. Aillaud, 1826.

_____. O Brasil Liberto. In: _____. *Lírica de João Mínimo. Obras Completas de Almeida Garrett*. 2v. Lisboa e Rio de Janeiro: H. Antunes, 1904.

JOURNAL DE L'INSTITUT HISTORIQUE. Paris, 1834. Tomo I.

MACEDO SOARES, Antônio Joaquim de. Prefácio. In: _____. *Harmonias Brasileiras*. São Paulo: Tipografia Imparcial, 1859.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio Sobre a História da Literatura do Brasil. Estudo Preliminar. *Niterói* – Revista Brasiliense. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836. Edição facsimilada patrocinada pela Academia Paulista de Letras, em 1978.

_____. *Suspiros Poéticos e Saudades*. 5. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro; Editora Universidade de Brasília, 1986.

MORAES, Alexandre José de Melo. *Elementos de Literatura*. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1856.

230 PORTO ALEGRE – GONÇALVES DE MAGALHÃES. *Cartas a Monte Alverne*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o Indianismo. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, s. d. V. I. Tomo 2.

ROCHA, Justiniano José da. Ensaio Crítico sobre a Coleção de Poesias do Sr. D. J. G. Magalhães. Reproduzido em: CASTELLO, José Aderaldo de. *Textos que Interessam à História do Romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963.

SILVA, João Manuel Pereira da. Uma Introdução Histórica e Biográfica sobre a Literatura Brasileira. In: _____. *Parnaso Brasileiro*. 2v. Rio de Janeiro: Laemmert, 1843-1848.

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Bosquejo da História da Poesia Brasileira. In: _____. *Modulações Poéticas*. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1841.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Prólogo. In: _____. *Florilégio da Poesia Brasileira*. 3v. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília: Editora

da UnB, 1963.

ZILBERMAN, Regina. *O Uruguai: Moderno e Americano*. In: MALARD, Leticia e outros. *História da Literatura*. Ensaios. Campinas: EDUNICAMP, 1994.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XIII Encontro Nacional da ANPOLL (UNICAMP, 9 a 12 de junho de 1998). 11 de junho de 1998 - De sabiás e rouxinóis: o diálogo Brasil-Portugal na nascente historiografia da literatura brasileira. GT História da Literatura. XIII Encontro Nacional da ANPOLL. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística; Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. De sabiás e rouxinóis: o diálogo Brasil-Portugal na nascente historiografia da literatura brasileira. Anais do XIII Encontro Nacional da ANPOLL. Niterói: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística; Universidade Federal Fluminense, 2000.

¹ Cf. Zilberman, Regina. *O Uruguai: Moderno e Americano*. In: Malard, Leticia e outros. *História da Literatura*. Ensaios. Campinas: EDUNICAMP, 1994.

² Cf. CANDIDO, Antonio. *Os poetas da Inconfidência*. *Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto; Ministério da Cultura; Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1993.

³ Cf. *Autos da Devassa*. *Prisão dos Letrados do Rio de Janeiro, 1794*. Niterói: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

⁴ Ver relação completa dos “parnasos fundacionais” na América Latina, em Achugar, Hugo. *Parnasos Fundacionales*. *Letra, Nación y Estado en el Siglo XIX*. *Revista Iberoamericana*. V. LXIII, n. 178-179, Janeiro - Junho de 1997, 13 - 31.

⁵ Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (Momentos Decisivos). 2. ed. revista. São Paulo: Martins, 1964. v. 2. p. 320.

⁶ Teófilo Braga indica que o último volume teria sido publicado em 1834. Cf. Braga, Teófilo. *Garrett e os Dramas Românticos*. Porto: Lello & Irmão, 1905.

⁷ Curiosamente, a “emenda” é sugerida pela reapropriação de um trecho do “Ensaio sobre a história da literatura”, de Gonçalves de Magalhães, de quem se falará a seguir: “Ao princípio cantava-se para honrar a beleza, a virtude, e seus amores; cantava-se ainda para adoçar as amarguras da alma; e tanto que a ideia de pátria apareceu aos poetas, começaram eles a invocá-la para objeto de seus cânticos. Mas sempre, como o peregrino no meio dos bosques, que canta sem esperar recompensa, o poeta brasileiro não é guiado pelo interesse, e só o amor mesmo da poesia e de sua pátria o arrasta. Ele pode dizer com o épico português: ‘Vereis amor da pátria, não movido / De prêmio vil.’” (Magalhães, 1836)

⁸ O que não quer dizer que ele não recorra, quando necessário, ao parecer do poeta português, a quem cita literalmente, como se verifica em crônica de 7 de julho de 1895, em que recorda o centenário da morte de Basílio da Gama e louva O Uruguai: “José Basílio não escreveu Eneidas nem Ilíadas, mas o Uruguai é obra de um grande e doce poeta, precursor de Gonçalves Dias. Os quatro cantos dos Timbiras, escapos ao naufrágio, são da mesma família daqueles cinco cantos do poema de José Basílio. Não tem este a popularidade da Marília de Dirceu, sendo-lhe, a certos respeito, superior, por mais incompleto e menos limado que o ache Garrett; mas o próprio Garrett escreveu em 1826 que os brasileiros têm no poema de José Basílio da Gama ‘a melhor coroa da sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana’.” (Assis, 1959, v. 2, p. 392)

⁹ Cf. a observação de Cassiano Ricardo ao estudar o Indianismo de Gonçalves Dias: “Magalhães empregou o sabiá em oposição ao rouxinol, o que se tornava muito importante numa hora de reivindicação nativista. O sabiá passava a ser um argumento ideológico, como o indígena.” (Ricardo, s. d., v. I, Tomo 2, p. 675)

¹⁰ Conforme Fernando Cristóvão, o ensaio de Gonçalves de Magalhães constitui réplica ao “Bosquejo” de Almeida Garrett. Cf. Cristóvão, Fernando. Gonçalves de Magalhães versus Almeida Garrett mas (quase) a mesma visão da literatura do Brasil. In: Vários. O Pensamento de Domingos Gonçalves de Magalhães. Atas do II Colóquio Tobias Barreto. Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1994. Vamireh Chacon verifica a influência da poesia de Almeida Garrett sobre a de Magalhães, nos Suspiros Poéticos e Saudade. Cf. Chacon, Vamireh. Magalhães e o Nacionalismo Romântico no Brasil. In:

Vários. O Pensamento de Domingos Gonçalves de Magalhães. Atas do II Colóquio Tobias Barreto. Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1994.

¹¹ Talvez valha a pena lembrar que, se Almeida Garrett, também em 1846, assina *Viagens na minha terra*, Gonçalves Dias começa seu poema de abertura dos Primeiros cantos, afirmando que “minha terra tem palmeiras”.

Plano para um *reader*: do mito das musas à razão das letras*

Roberto Acízelo de Souza
UERJ / CNPq / FAPERJ

1

234 Na nossa última reunião (UFMG, 2010), tive a oportunidade de apresentar o estágio em que então se encontravam meus esforços para organizar uma antologia de textos seminais para os estudos literários que cobrisse a modernidade. O resultado final enfim já está publicado: *Uma ideia moderna de literatura* (Chapecó: Argos, 2011). Agora, venho chover no mesmo molhado, com a diferença de que o âmbito histórico de que pretendo dar conta corresponde ao vasto período que se estende do século VI a. C. ao século XVIII, o que explica o título do projeto que vem orientando a pesquisa: “As concepções antiga e neoclássica das letras: textos fundamentais”. Penso que já avancei bastante nos trabalhos, o que me dá esperanças de vir a cumprir o cronograma, talvez até com alguma folga, apesar do muito que ainda resta a fazer.

Por ora, tenho condições de proceder a um balanço parcial do empreendimento, como pretexto para nossa conversa e na expectativa de *feed-backs* sempre muitíssimo bem-vindos, que certamente me ajudarão na superação de certos obstáculos. Vou fazê-lo mediante comentário de alguns de aspectos do trabalho em curso.

2

Começo assinalando que, a exemplo das pesquisas que redundaram no mencionado livro de 2011, pouca coisa encontrei em português que pudesse me servir de referencial para o objetivo visado. Nada além, na verdade, do volume organizado por Lênia Márcia de Medeiros Mongelli, integrante de série dirigida por Massaud Moisés, e que aliás se restringe ao século XVIII: *A estética da ilustração: textos doutrinários comentados* (São Paulo: Atlas, 1992).

Entre as publicações estrangeiras, contudo, obtive alguns subsídios, e como sempre nesse gênero de obras, quase exclusivamente títulos anglo-norte-americanos, com exceção de um italiano, referente a um período bem circunscrito: a antologia *Poetica pre-platonica*, organizada por Giulina Lanata (Firenze, 1963). Quanto às obras em língua inglesa identificadas, em número de cinco,¹ trata-se de *readers* certamente prestimosos, porém com as deficiências já constatadas na pesquisa anterior: ignorância completa ou quase de algumas tradições linguístico-literárias importantes (a hispânica, a portuguesa, a italiana), edição pouco rigorosa quanto à identificação das fontes e estabelecimento dos textos, anacronismos na categorização dos textos.

235

Desse último defeito, cito um exemplo: Raman Selden, no seu *The Theory of Criticism from Plato to the Present* (1988), entre outras soluções canhestras, inventa de situar Aristóteles num subconjunto intitulado “Subjective Criticism and the Reader’s Response”, ao lado de autores como Leo Spitzer, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser; o mesmo Aristóteles reaparece em outro subconjunto — “Unity and Literariness” —, desta vez na companhia, entre outros, de Coleridge, Chklovski, Cleanth Brooks. Nada a ver, diriam os nossos alunos, não é verdade?

3

Bem, meu esforço evita arranjos assim arbitrários e sem a menor consideração pela historicidade dos conceitos. Desse modo, por enquanto — sem excluir, por conseguinte, a possibilidade de outra segmentação que venha a me ocorrer mais tarde, no processo de aperfeiçoamento dos critérios —, estou propenso a distribuir os textos nas seguintes seções: “O mito e as orações propiciatórias”, “A autorreferência”, “As regras da composição”, “Os gêneros”, “Os ordenamentos historiográficos”, “A reflexão filosófica”, “Os procedimentos crítico-analíticos”, “Os embates entre Antigos e Modernos”. A sequência das partes da antologia provavelmente há de ser esta mesma, e no interior de cada parte os textos figurarão em ordem cronológica.

236 Aproveito para falar do título cogitado, que aliás me ocorreu exatamente quando fechei este primeiro plano de distribuição da matéria: provavelmente o livro vai-se chamar *Do mito das musas à razão das letras*, à medida que nele se contemplam desde primevas noções referentes às artes verbais — as “orações propiciatórias” dedicadas à invocação das musas, como em Homero e Hesíodo — quanto cogitações analíticas e racionalistas formalizadas sob a forma de tratados e dissertações, como em Platão e Aristóteles.

4

Um *flash* agora para certos aspectos que me parecem especialmente destacáveis.

No caso de algumas obras fundamentais gregas ou latinas, preteri traduções mais recentes, em favor de outras que qualificaria como “históricas”. É que não só não há maiores problemas para o acesso às primeiras pelos interessados (o que tornaria mais ou menos supérflua sua inserção na antologia), mas também a preferência pelas segundas pode representar uma espécie

de ganho extra, tendo em vista o universo conceitual que se quer dar a conhecer. Explico melhor: se, em vez da tradução da *Poética* de Aristóteles por Eudoro de Sousa, que é dos anos de 1960, optamos por certa tradução portuguesa do século XVIII (aliás de autor anônimo), sendo o objetivo sintonia maior com o pensamento clássico, creio que podemos pressupor que a segunda é mais estratégica, por razões óbvias. Provavelmente, tanto quanto a do professor Eudoro, a do anônimo setecentista terá sido modernizante, como parece inevitável em todas as traduções, mas esta, por definição, nos interessa mais. Pois que, embora ambas as traduções naturalmente nos informem sobre o tempo de sua obra-objeto, somente a do século XVIII, enquanto leitura de Aristóteles e sistema de opções tradutórias, permanece cingida ao âmbito do tempo histórico do nosso recorte. Dizendo de outro modo, acredito que, se os incontornáveis anacronismos da tradução novecentista implicam desvios em relação ao nosso alvo — conhecer melhor o pensamento clássico sobre a ideia de letras —, mesmo os anacronismos da apropriação setecentista, ao contrário, serão instrutivos para as metas cognoscitivas que estabelecemos. Este critério, então, é que, sempre que a alternativa se apresentou, me fez optar por essas “traduções históricas”, entre as quais, além da citada de Aristóteles, a de Longino, por Custódio José de Oliveira, e a de Horácio, bela versão em decassílabos brancos por Cândido Lusitano.

237

Destaco também o esforço de disponibilizar considerável amostra de textos representativos de uma vasta zona do *corpus* em questão que permaneceu virtualmente desconhecida e inacessível pelo menos por todo o século XX. Refiro-me às poéticas medievais, espécie de elo perdido, ou acessível somente por comentários e paráfrases, e no entanto, a meu ver, fundamental para nossas reflexões sobre o gênero lírico. Assim, a antologia

apresentará trechos da famosa e quase legendária poética provençal, a *Gaia ciência*, bem como de outros tratados medievais de retórica e poética, escritos em latim, catalão, castelhano ou galego-português, como a *Arte versificatória*, de Matthiew de Vendôme, a *Poetria nova*, de Geoffroi de Vinsauf, as *Regras*, de Jofre de Foixà, as *Regras de trovar*, de Raimon Vidal de Besalú, certa *Doutrina de compor*, de um autor anônimo catalão do século XIII, a *Arte de poesia*, de Juan del Encina, o fragmento de poética constante do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*.

238 Todos esses textos, como logo se percebe, se transformaram em raridades, pois há muito não são reeditados, e alguns, que me conste, jamais foram traduzidos para idiomas modernos. Veja-se, por exemplo, o caso da *Gaia ciência*: por mais que buscasse, descobri apenas duas edições modernas do texto, ambas francesas: uma bilingue, provençal / francês, de 1841, e outra só com o texto provençal, com notas e estudos em francês, esta de 1919-1920. Salvo engano, a tradução portuguesa preparada para a antologia será a primeira para uma língua moderna; não constituirá mais do que uma sumária amostra, embora — acredito — suficiente para os objetivos da obra: se para um interesse cognitivo de ordem filológica seria indispensável a extensão material do texto, para os propósitos que me orientam — apreender modos históricos de conceber as letras — basta um trecho de dimensões restritas, desde que seja representativo do universo conceitual que se pretende dar a conhecer.

5

Convém agora falar um pouco das dificuldades — nada pequenas, aliás — que vêm sendo encontradas.

Em primeiro lugar, coisas bem concretas e práticas, a começar pelo acesso material a obras raras. Naturalmente que a *internet* ajuda muito, e nem me imagino executando semelhante

serviço há quinze ou vinte anos atrás: quantas viagens não teria de fazer, e quanto tempo teria de despender, tudo provavelmente muito para além das minhas possibilidades reais. No entanto, nem tudo são facilidades: quantas vezes, embora encontre na rede verdadeiras preciosidades — entenda-se, “velharias”, diriam os fundamentalistas do contemporâneo —, esbarro em bloques incompreensíveis, como no caso do tratado *Réflexion sur la critique* (1715), de Houdar de la Motte, disponibilizado sim, porém, por estranhas políticas, com interdições para salvar, copiar ou imprimir o arquivo, e que por isso, para ser traduzido, como se não bastasse o problema da tipografia antiquada, me obrigou a verdadeira ginástica: tive de dividir a tela do computador, e assim, tendo à direita o original, fui digitando a tradução na banda da esquerda, naturalmente com o desconforto visual implicado na manobra, pois ambos os textos só me apareciam em caracteres miúdos, reduzidos a 75% de seu tamanho normal.

239

Outro problema, para o qual julgo ainda não ter encontrado solução razoável, diz respeito às notas explicativas aos textos. A certa altura do trabalho, achei que estava exagerando na quantidade delas, porque pensava muito nos nossos alunos médios como leitores em potencial, e todos sabemos do generalizado despreparo deles, cujas carências culturais passam inclusive pela restrição do vocabulário. Saí então pondo notas, além de para referências de toda ordem (autores, obras, localidades, etc.), também relativas ao significado de palavras menos correntes, bem como para giros sintáticos pouco comuns, por mais literários ou antiquados em relação a usos linguísticos do nosso tempo. A decisão, como logo se compreende, sobretudo quando aplicada a textos historicamente situados do século XVIII para trás, implicou uma explosão inflacionária das notas. Para se ter ideia, dou alguns exemplos: a *Arte poética* de Horácio, na tradu-

ção em versos de Cândido Lusitano, ocupa 34 páginas em *word*, corpo 12, espaço 1,5, e conta com 299 notas (estas em corpo 10, espaço simples); o conjunto formado pelos capítulos de Gracián selecionados, com o mesmo padrão gráfico e 24 páginas, rendeu 255 notas; e por aí vai. Bem, lá pelas tantas, resolvi seguir em frente prodigalizando as notas, e assim me vinham dúvidas quase hamletianas. Por exemplo, ante a ocorrência da expressão “posto que”, virtualmente hoje, contra aliás o que ainda está nos dicionários, para todos os efeitos uma causal, colocar ou não colocar nota explicando que se trata de locução concessiva? Como providência prática, e para não dar tratamento desigual aos diversos textos em processamento, resolvi, num primeiro estágio, prosseguir sem economizar nas notas, mas, no pente fino final da edição, é muito provável que eu venha a desinflar o sistema das notas.

240 Terceira dificuldade diz respeito às traduções. Se algumas eu mesmo me senti em condições de fazer, outras permaneciam completamente fora do meu alcance, como as do grego, do latim, do provençal-catalão.² Venho contando com a colaboração de colegas, mas em especial as traduções do grego e do latim, pela carência de especialistas nessas áreas (pelo menos no Rio de Janeiro), constituem considerável problema. É que há diversos textos nessas línguas que, embora fundamentais para o projeto, só contam com versões em inglês, francês, espanhol e italiano, e pois, de acordo com cláusula pétrea dos critérios da antologia, estão a demandar traduções para o português diretas dos respectivos originais. Prosseguem assim meus contatos e tratativas visando a viabilizar cooperações que se revelam indispensáveis. Fico temeroso, contudo, em face da complexidade da questão e da escassez de especialistas, bem como das agendas já sobrecarregadas de colegas que eventualmente se dispo-

nham colaborar, que essa frente do trabalho venha a atrasar em certa medida o cronograma do projeto.

Quanto às traduções que ficaram na minha cota, por constituírem frente praticamente autônoma dentre as diversas que constituem o projeto, teria bastante assunto relativo às dificuldades que surgiram, mas de que não cabe tratar aqui nesta por assim dizer satisfação geral. Talvez apenas assinalar um princípio metodológico que procurei seguir, e que tem a ver não com a tradução em si, mas com o rigor conceitual por que tentei zelar na elaboração de todo o conjunto: o princípio de evitar anacronismos, mesmo que, para isso, a tradução tivesse de tentar soluções lexicais e sintáticas um tanto distantes das praxes hoje correntes; enfim, foi preciso “administrar” o pendor inevitavelmente modernizante das traduções, e tentar fazer do produto um simulacro o mais possível fiel ao que terá sido a estrutura de conceitos do original.

241

6

Bem, mas até aqui posso dizer que a produtividade vem sendo satisfatória. Concluo então com um pequeno relatório quantitativo, que creio avalizar esta estimativa.

Verifico, na planilha pela qual venho administrando o andamento dos trabalhos, que o projeto conta com 94 módulos (potencialmente, segmentos da edição final, cada qual constituído por pequena apresentação do autor, seguida do texto selecionado e respectivas notas); destes, alguns ao fim e ao cabo serão descartados (diria que uns 10), e em torno de 60 já se encontram editados. Falta, portanto, processar cerca de 20 módulos, isto é, mais ou menos 25% do total previsto. Destes, por sua vez, alguns são mais simples, pois demandam só digitação, estabelecimento do texto e notas; outros, no entanto (creio que uns 5), contam no rol das traduções cabulosas, e por isso certamente vão demandar

mais tempo e atenção. Fora isso, preciso ainda redigir as apresentações de cada módulo (apenas 4 estão prontas), bem como elaborar um ensaio que funcione como apresentação geral. Enfim, como se vê, há muita coisa já feita, mas é considerável ainda o volume do que resta a fazer. Se, contudo, o produto vier a constituir uma ferramenta útil ao nosso magistério, que torne comodamente acessíveis textos de outro modo complicados de se alcançar, terá valido a pena a trabalhadeira.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

¹ BATE, Walter Jackson, ed. *Criticism: the major texts*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1952; ALLEN, Gay Wilson & CLARCK, Harry Hayden, [ed.]. *Literary Criticism; Pope to Croce*. Detroit: Wayne State University Press, 1962; ADAMS, Hazard, ed. *Critical Theory since Plato*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971 (2. ed., modificada, de 1992); RUSSEL, D. A. & WINTERBOTON, M. *Ancient Literary Criticism; the Principal Texts in New Translations*. Oxford: Clarendon, 1972; SELDEN, Raman, ed. *The Theory of Criticism from Plato to the Present; a reader*. London / New York: Longmans, 1988.

² Ou catalão aprovençalado, segundo esclarecimento do tradutor, César Nardelli Cambraia, a quem desde já consigno aqui meus melhores agradecimentos, pela inestimável colaboração com o projeto, ao se dispor traduzir trechos de poéticas medievais catalães.

Revisitando a História da Literatura Colonial com Sérgio Buarque de Holanda*

Socorro de Fátima P. Barbosa
UFPB / CNPq

É enorme a responsabilidade que tenho ao comentar a obra de Sérgio Buarque de Holanda, em terreno de historiadores. No entanto, procurarei imitá-lo, transitando, como ele o fazia, sem muita cerimônia, pelo terreno da história e da crítica literária. Na verdade, o que fascina a todos, tanto na figura do historiador como na do crítico, é a sua incomum e admirável erudição. Antonio Candido, que foi seu amigo pessoal, considera-o o homem mais erudito com quem conviveu, e faz tal observação lembrando o número de pessoas cultas, tanto brasileiras como estrangeiras, com quem conviveu ao longo da vida. É essa erudição o que faz da sua obra-prima — desse monumento — que é *Visão do Paraíso* um livro atual, tanto que até o momento muitos historiadores e críticos literários ainda não conseguiram perceber que o tema do Paraíso Terreal é, como afirma o historiador, “um modo de interpretar a história, um efeito da história e um fator da história”.

243

Foi esta erudição a responsável pelo fato de o autor não se deixar levar totalmente pelo conceito de Renascimento, uma invenção de Jules Michelet, que previa uma ruptura completa com a concepção de mundo medieval e levou muitos críticos literários e historiadores a enveredarem por análises anacrônicas e leituras equivocadas da produção escrita do mundo lusitano dos séculos XVI e XVII. Atualmente, sabemos que, com rela-

ção ao mundo ibérico, essa concepção teológica, providencialista da história, que levou o descobridor Colombo a julgar que estaria próximo ao Paraíso, uma vez que as descobertas deste Novo Mundo obedeciam às profecias bíblicas e às certezas formuladas pelos enciclopedistas medievais, perdurou no reino português até meados do século XVIII (HANSEN: 2002). Embora sem explicitar, o que observamos na interpretação de Sérgio Buarque de Hollanda, no momento em que escreve a história a partir da permanência e migração dos *topos*, como era o da descoberta do Éden e a sua localização na Quarta parte do mundo, é a concepção da narrativa histórica como discurso construído, tessitura verbal, modulada também a partir de procedimentos retóricos, que colocam o historiador no campo da crítica literária.

244 Para Antonio Candido, Sérgio Buarque de Hollanda foi o maior crítico literário brasileiro do século XX, crítico que “havia nele, junto e por vezes inseparável do historiador”. Seu interesse pela literatura colonial surgiu ainda na década de 40, paralelo à publicação dos estudos sobre a história da Colônia, dos quais resultaram o livro *Monções* e o ensaio “Índios e mamelucos na expansão paulista”. Como crítico, ele produziu intensamente e de forma assistemática, principalmente nas décadas de 40 e 50, fazendo crítica nos jornais *Diário de Notícias* e *Diário Carioca*, quando então “sua atividade se repartia entre as duas vocações”: de historiador e de crítico. Ambas as vocações surgem da posição de assistente que foi, simultaneamente, do historiador Henri Hauser e do professor de Literatura comparada, Tronchon. Sobre a sua atividade de crítico, ele próprio afirma o seguinte:“(.) julgo que o exercício da crítica, mesmo que não a aperfeiçoasse, não transtornou minha vocação principal, de historiador. Inclino-me à suposição de que ela foi ao cabo proveitosa, embora não seja eu o melhor juiz para dizê-lo” (*apud* CANDIDO: 1991, 11)

Talvez pelo fato de não ter exercido a crítica de forma assídua e sistemática — seus estudos e análises sobre a literatura foram todos organizados postumamente —, só agora, com as comemorações do seu centenário, possamos avaliar o seu papel na tradição da historiografia literária brasileira. Neste ensaio, interessa-nos particularmente o historiador e o crítico da produção “literária” do Brasil Colônia, cujos escritos, elaborados principalmente na década de 50, entre os anos de 1953 a 1956, foram reunidos e organizados por Antonio Candido, em 1991, sob o título de *Capítulos de literatura colonial*. Na verdade, sua aproximação com os escritos coloniais teve início na década de 50, quando produz outra obra, de fundamental importância para os estudos da literatura colonial: trata-se da *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial* (1953), que se constituiu como parte de um projeto encomendado pelo Ministério da Educação, no tempo do ministro Gustavo Capanema, do qual fizeram parte Manuel Bandeira, com uma antologia dos poetas do romantismo e do parnasianismo, e Andrade Murici, com os poetas do simbolismo. Essa obra, que se esgotou antes mesmo de o crítico retornar do exterior onde passara dois anos, foi reeditada pela Editora Perspectiva, em 1977. Sua reedição, tantos anos após seu lançamento, oferece a uma geração de estudiosos da literatura colonial a maneira mais adequada de se acercar desses textos.

245

Provavelmente, estou chamando a atenção para um fato de somenos importância aos historiadores, um lugar-comum nos estudos históricos, quando saliento, por exemplo, o seu cuidado com as fontes de onde retira os textos, principalmente o seu gosto pelas fontes primárias, os seus comentários sobre edição *princeps* e a etimologia das palavras, o que torna o seu trabalho, mais que uma antologia dos poetas brasileiros do período colonial, um consistente estudo filológico de estabelecimento dos textos. Além disso, os críticos e historiadores da literatura aprendem

com ele que todo texto tem uma história, e essa história é também a dos suportes que o deram a ler, dos copistas, das inúmeras impressões. O certo é que com essa obra percebemos, primeiramente, as “traições” que copistas e impressores cometem nos textos, o que é uma maneira de dessacralizá-los, de se apropriar deles em suas condições materiais, nos suportes em que são dados a ler, algo impensável na década de 50. Nesse sentido, as poesias que apresenta — longe da versão definitiva e acabada com que são publicadas ainda hoje em várias antologias — trazem a sua história, as suas transformações; ou, dizendo de outro modo, utilizando um termo contemporâneo, ele nos apresenta a sua arqueologia, as condições de produção e a leitura daqueles que se apropriaram do texto.

246 Outro dado a considerar nesta *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*, do ponto de vista da história da literatura, é a abrangência da sua seleção. Longe do cânone estabelecido pelos românticos — que valorizava tão somente as obras que apresentassem a “cor local” —, a coletânea de Sérgio Buarque de Hollanda inclui um variado número de escritos e escritores, o que possibilita ao estudioso do período um panorama mais verossímil e menos anacrônico da produção da época. Por causa desta seleção, percebemos que a predominância da produção colonial pertence ao gênero demonstrativo, com ênfase no caráter áulico desses textos. O livro de Jorge Couto, *Perfil do leitor colonial*, recentemente publicado, com pesquisas sobre os textos que efetivamente circulavam na Colônia, demonstra que, ao contrário do cânone heroico formulado pelos românticos, os livros que efetivamente eram lidos, ou comprados e arrolados em inventários — lembremos com João Adolfo Hansen (2000) o modelo oral de circulação dos textos coloniais —, eram os de caráter religioso. Tanto nos *Capítulos de literatura colonial*, com a inclusão das desconhecidas “Epopéias clássicas”, como vere-

mos mais adiante, como na *Antologia*, observamos o seu cuidado em registrar e analisar estes autores e obras que, banidos gradativamente das antologias e histórias da literatura brasileira, parecem nunca ter existido na Colônia.

Quanto a *Capítulos de literatura colonial*, podemos iniciar a sua abordagem comentando um pouco da sua história, que nos é contada por Antonio Candido, seu organizador. Segundo o crítico, em fins de 1988, a esposa de Sérgio, Maria Amélia Buarque de Hollanda, o procurou com textos inéditos do seu marido, que ela havia identificado e organizado. A leitura feita por Antonio Candido mostrou ser aquele material parte de um projeto maior do autor, uma obra de grande extensão, provavelmente o volume *Literatura colonial*, da coleção *História da literatura brasileira*, planejada na década de 40 por Álvaro Lins, para a editora José Olímpio (CANDIDO, 7-8). Desta coleção só foram publicados *Literatura oral*, de Câmara Cascudo, e *Prosa de ficção*, de Lúcia Miguel Pereira. Antonio Candido situa no tempo que passou como professor da Universidade de Roma a pesquisa bibliográfica que o familiarizou com autores italianos de várias épocas, principalmente dos séculos XVI, XVII e XVIII. Além do mais, muitas das informações acuradíssimas e atuais, encontradas neste livro, são frutos de sua pesquisa no próprio acervo da Arcádia Romana.

247

Essa permanência em Roma e o contato com o com o acervo da Arcádia Romana teriam, ainda segundo Antonio Candido, renovado o seu antigo interesse pelo Barroco, fato que o levaria a idealizar um grande livro sobre o período colonial, e que passou a ser anunciado a partir da terceira edição de *Raízes do Brasil*, em 1956, quando arrola, entre as suas obras em preparo, *A era do Barroco no Brasil*. O plano desta obra parece ter sido consequência da fase em que o historiador se dedicou com bastante ênfase aos escritos literários, fase que terminaria em

1956, quando foi nomeado professor de História da Civilização Brasileira, da Universidade de São Paulo. Nesse tempo, ele teve que se preparar para o concurso de cátedra, em 1958, para o qual escreveu o sempre atual *Visão do paraíso*, que, segundo sua esposa, foi escrito em apenas um ano de trabalhos incessantes.

248 Dessa forma, o livro *Capítulos de literatura colonial* reúne parte da produção crítica do autor, publicada de forma assistemática no *Diário de Notícias*, e outra que pode ser lida no livro *Tentativas de Mitologia*. Terminada esta longa, mas necessária história do livro, passo agora a minha leitura destes textos, partindo de duas observações de Antonio Candido que, a meu ver, caracterizam a abordagem que Sérgio Buarque de Hollanda faz da produção “literária” do período colonial. A primeira diz respeito ao fato de que: “Este material é de grande interesse e talvez não seja exagero dizer que muitas das análises e observações nele contidas são as mais sólidas e brilhantes, as mais eruditas e imaginosas jamais feitas no Brasil sobre o assunto”. (CANDIDO, p. 8)

A segunda observação de Candido considera que, embora em muitos aspectos o historiador siga frequentemente a tradição crítica brasileira, principalmente no texto “Panorama”, cujo objetivo parece ser o de apresentar “a literatura colonial de maneira clara”, o que se observa “é que em alguns pontos se afasta dela, não só pela maneira independente de conceber o período na sua relação com as literaturas matrizes, mas pelo relevo dado a certas obras e autores” (1991, 13). A combinação dessas duas características levou o autor a evitar, ainda na década de 50, os estudos anacrônicos sobre os escritos coloniais, herdados que foram da concepção romântica de arte e de literatura que ainda hoje norteiam a maioria das abordagens sobre a Colônia.

Vou tentar, de forma resumida, situar historicamente a criação letrada dos séculos coloniais, que à época não se

caracterizava como literatura, como a denominamos a partir do século XIX, na tentativa de demonstrar a pertinência e a admirável atualidade dos *Capítulos de literatura colonial*. Começo, citando João Adolfo Hansen (1999, 2002), pela premissa básica de que as noções de validade estética, originalidade, criação individual são alheias aos homens que escreveram na fase anterior ao iluminismo. Nesta época, os critérios de escrita de todo e qualquer texto eram fundados em modelos retóricos aristotélicos, principalmente o do gênero demonstrativo ou epidítico, que abrigava as mais diversas formas de poesia e de prosa, variando da ode à epopeia, do romance, poema narrativo, aos sermões, passando pelas epístolas satíricas, etc. Não havia criação fora dos padrões da imitação de obras consagradas pelo *ut pictura poesis* horaciana, e por isso o desconhecimento de noções como a de originalidade, pois o que prevalecia eram os padrões da *invenção*, baseados em prescrições retóricas, constituídas historicamente.

249

Afastando-se da tradição da crítica literária brasileira, Sérgio Buarque de Hollanda, graças a sua erudição, percebe o anacronismo de comparar os árcades com os românticos, ao afirmar que “o poeta árcade não se interessa, de fato, na afirmação da personalidade; suas obras ele não as concebe como originais, só válidas na medida em que se mostrem radicalmente distintas das obras alheias”(HOLLANDA: 1991, 214). Ao contrário do que vemos em críticos de renome, até o momento, o historiador sabe que os temas, ou os *topoi*, esse conjunto de “assuntos” possíveis, retirados de um acervo comum a todos, por exemplo, eram construídos a partir de tópicos tradicionais da *invenção* que, a depender da *disposição* do assunto e do uso das figuras da elocução consagradas, ganhavam o estatuto de produção historicamente determinada, e por isso mesmo necessitariam ser avaliados não como objeto individual, projeto pessoal de ruptura, mas como “poder de invenção”.

250 O fato é que esta compreensão acerca dos escritos coloniais evita os estudos anacrônicos e a aplicação de conceitos exteriores à época, entre os quais a transcendência, que substancializa as obras e garante uma aura misteriosa à literatura, tão cara aos românticos. Ora, mas este modo de se acercar desses textos, como produções historicamente datadas, é muito recente. Isso significa dizer que as pertinentes observações deste crítico visionário, com perdão da licença poética, nunca entraram e estão longe de entrar nos manuais de história da literatura muito difundidos nos cursos de Letras. No Brasil, estes estudos não anacrônicos da produção colonial têm início na década de 80, com a pesquisa pioneira de João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenheiro*, na qual tenta provar que, ao contrário do que se cristalizou ao longo de três séculos, Gregório de Matos não é moderno, nem pós-moderno, nem é marxista, racista, carnavalizador, revolucionário ou mesmo nacionalista, e que o plágio que mancha a sua reputação de poeta “original” era modelo de criação no século XVII. Este modo de se acercar dos textos coloniais, buscando “as determinações convencionais e históricas constitutivas dos sentidos verossímeis”, não se configura como um “padrão compreensivo de abordagem” nem mesmo na contemporaneidade, tanto que, para defendê-lo em seu livro recentíssimo, *Máquina de Gêneros*, Alcir Pécora, que também se aproxima da obra de Vieira a partir dessa perspectiva, o faz, até de forma irônica, em um prefácio com o sugestivo título de *À guisa de manifesto*.

Passo agora à análise de *Capítulos de literatura colonial*, buscando evidenciar principalmente esse olhar não anacrônico que se revela nas análises de Sérgio Buarque de Hollanda. Esta análise se deterá principalmente nos capítulos “O ideal heróico”, “As epopeias sacras”, “O mito americano” e o “Ideal arcádico”. Na introdução que faz aos *Capítulos*, Antonio Candido chama a

atenção para a acertada desconfiança do historiador em relação a toda e qualquer ruptura em relação ao período colonial. Na verdade, esse ponto de vista ia de encontro ao estudo do Arcadismo, e da validade de certas obras, a partir de conceitos alheios ao tempo, como os *pré-românticos*, por exemplo. E de que forma o faz? Através de um modo próprio e independente de estudar o passado, que consiste em valorizar as condições históricas de sua produção. Por exemplo, para provar o caráter panegírico de *Prosopopeia*, e seu louvor a Jorge de Albuquerque Coelho, como algo peculiar ao discurso historiográfico do século XVII, lança mão de outros textos, articulando-os ao caráter de discurso heroico que estes poemas possuíam. Isso implica recuperar a perspectiva de discurso histórico, em textos tidos e havidos como literários e, portanto, isentos da ilusão positivista de neutralidade dos “documentos”.

Esse tipo de análise, que insere o texto nas condições de produção da época, é observado na abordagem que faz do poema de Bento Teixeira. Ele lembra à época o fato de que, quando o historiador português Manuel Severim de Faria encomenda uma história do Brasil a Frei Vicente do Salvador, este compõe duas: uma em prosa e outra em verso, esta última perdida, mas escrita à maneira da *Prosopopeia* e de Camões, que frei Vicente chama à época mais de historiador, ao lado de outros como Diogo do Couto e João de Barros. Além disso, ao contrário de denunciar o artificialismo com que até hoje acusam a *Prosopopeia*, Sérgio Buarque de Hollanda recupera os temas e as convenções poéticas da época, como algo legítimo, visto que verossímil. E assim justifica uma passagem do texto de Bento Teixeira: “[...] neste caso, como em outros semelhantes, nem o poeta precisaria de escrúpulos para torcer a verdade em favor de sua personagem, nem esta, se o lesse, em aceitar a falsificação lisonjeira, pois esses recursos, que hoje nos parecem insólitos, mesmo numa com-

posição poética, seriam lícitos e louváveis no século XVI” (HOLLANDA: 1991,35) .

Como já afirmei anteriormente, pesquisas recentes têm demonstrado que, entre os gêneros preferidos dos parcos leitores da Colônia, encontrava-se o discurso religioso em suas mais variadas formas — missais, breviários, vida dos santos, a vida de Cristo. Esses textos, no entanto, foram banidos do cânone literário. Em *Capítulos de literatura colonial*, Sérgio Buarque de Hollanda retoma as epopeias sacras que “já floresciam em quantidade espantosa justamente na Espanha do século XVII”. O autor analisa o poema *Eustáquidos*, sobre a vida de Santo Eustáquio, mártir que, de acordo com a *Legenda dourada*, teria vivido sob o reinado de Adriano. O poema, publicado em Lisboa por volta de 1769, constitui um dos raros exemplos, em toda a literatura brasileira, da epopeia de caráter hagiográfico. Publicado anonimamente, Varnhagen, no seu *Florilégio da Poesia brasileira*, o atribuirá ao frei Manuel de Santa Maria Itaparica. Em apêndice do volume, figura a “Descrição da Ilha de Itaparica”, que, em detrimento do “poema” principal, passará à posteridade, como exemplo de nativismo. É interessante observar que nem mesmo Sérgio Buarque de Hollanda deixará de incorporar esse valor, mas o aspecto importante a ressaltar na leitura que o historiador faz de um poema, digamos, pouco expressivo nos quadros da literatura colonial, é demonstrar que a ideia do Padre Antônio Vieira, de um V império bíblico, ou essa concepção teológica do mundo, que atualmente norteia os estudos coloniais, se propagou até meados do século seguinte, assim como o modo culto de escrever. Além disso, ao arrolar outras obras, de filiação francesa e espanhola, cujo assunto é a vida do Santo, ele demonstra as relações que os escritos coloniais estabeleciam com outras tradições literárias, e não apenas com a portuguesa. Como indica o título do capítulo — “Epopeias Sacras” —, o autor

analisará outras obras, entre as quais *A história do predestinado peregrino e seu irmão Precito*, do padre jesuíta Alexandre de Gusmão, impresso em 1682. Outro livro, dos mais lidos no período colonial, é *o Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, poema narrativo, que mistura as metáforas e alegorias próprias ao estilo culto com uma concepção teológica do mundo.

Com relação à Virgem Maria, que tantas produções inspirou nos séculos XVI, XVII e XVIII, não só no Brasil, mas em todo o mundo ibérico e cristão, Sérgio Buarque de Hollanda menciona o poema de Anchieta em seu louvor, mas, assim como os críticos românticos, o exclui do cânone por ter sido escrito em latim. Importante, porém, é a menção a outra composição, em versos decassílabos, de Antônio Cordeiro da Silva, impresso em 1760, com o nome de *Maria imaculada*, bem como a análise exaustiva que faz de outro poema em louvor à Virgem, escrito pelo frei São Carlos no século XVIII, mas só publicado em 1819, com o título *A Assunção, poema composto em louvor...* Nessa análise, o que faz a diferença entre a posição particular de Sérgio Buarque de Hollanda e a dos críticos contemporâneos e anteriores a ele é exatamente a sua admirável erudição. Toda a atenção que dispensa à obra, uma remanescente do Seiscentos, advém do fato de perceber o seu valor, mesmo tendo sido produzida fora do seu tempo, mesmo se tratando de conteúdo religioso. Ao contrário daqueles que leem o Barroco pela via de Wollfin, que o inventou, o historiador vai às fontes primárias, no caso o italiano Emanuele Tesauro, e vê descrita a formulação por excelência, que norteou os homens do século XVII:

“[...] é através de símbolos figurados que Deus, ,”argutto favelatore” [...], descobriu, encobrindo-as, e pintou, sombreando-as num claro-escuro, as mais altas e peregrinas verdades. E se assim o fez, foi, entre outras razões sugeridas

pelo mesmo teórico “para que a obtusa e temerária turba não se presuma intérprete de conceitos divinos, mas só os mais felizes e agudos engenhos, cientes dos celestes segredos, saibam inculcar os mistérios disfarçados sob o sentido literal [...] e, com influxos sucessivos e descendentes, o nume venha a aprender de si mesmo, o sábio do nume e o idiota do sábio (TESAURO, *apud* HOLLANDA, 1991, 75).

254 Deste capítulo, podemos tirar algumas conclusões acerca da chamada literatura colonial. Primeiro: parte considerável do que se lia e se produzia na Colônia era de origem religiosa, razão pela qual os jesuítas e os franciscanos dominaram a produção literária do período; segundo: o estilo culto do Seiscentos perdurou para além do Arcadismo, e tinha razão o historiador em não atribuir qualquer ruptura ao período; por último, e talvez mais importante: ao contrário do que julgavam os românticos, o índio representado pela produção escrita da Colônia não era “símbolo glorioso da nacionalidade nascente, mas representação alegórica e emblemática da América, símbolo de algo novo a ser decifrado”, como o afirma sabiamente o historiador.

Bastaria o estudo deste capítulo para demonstrar o significado das leituras de Sérgio Buarque de Hollanda sobre a produção escrita da Colônia. No entanto, há muito mais a ser dito e, por isso, tentarei fazê-lo de forma resumida.

Do capítulo intitulado “O mito americano” também é significativa e original a análise que faz de outra narrativa épica, também de outro frei.; trata-se de *o Caramuru*, obra do Frei José de Santa Rita durão, publicada pela primeira vez em 1781. Embora o título — o mito americano — sugira uma abordagem por demais comum do poema, aquela que o toma como precursor do sentimento nacional, alguns aspectos significativos e inéditos em relação à obra são por ele levantados. Primeiramente, ele tem a

preocupação de registrar o modo como Durão redigia a sua epopeia. Se à época, como afirma o historiador, tratava-se de uma curiosidade digna de registro, atualmente, os estudos das práticas de leitura e escrita tornam estes registros fundamentais para conhecê-las. Assim o fazia Durão:

Pela manhã, metia-se no banho, porque ele conservou sempre esse costume de sua terra, e ali ditava com facilidade pasmosa as Estanças que José Agostinho (seu confrade) ia escrevendo. De tarde e pela fresca, dirigia-se à cerca do Mosteiro, e ali, sentado em um assento de pedra, lhe ia lendo José Agostinho as Estanças compostas pela manhã e ele fazendo-lhe as emendas que lhe pareciam necessárias, dava ordem ao amanuense para as por a limpo (HOLLANDA, 93).

A rigor, as leituras de o *Caramuru* salientam apenas o “sentimento nativista”, razão inclusive de sua valorização, sobretudo pelos românticos. Mais uma vez, antecipando as recentes interpretações sobre a Colônia, o autor de *Capítulos de literatura colonial* evita o anacronismo do seus antecessores e contemporâneos, ao distinguir com muita lucidez os aspectos teológicos que informaram esta obra de fins do século XVIII. O crítico compreende o sentido tropológico, ou figurado, que o poeta confere à natureza, e por isso foge do lugar-comum anacrônico de supor estas obras reprodução de uma realidade exterior, ou, para dizer com Alcir Pécora, “formas em que se vazam conteúdos externos a ela (s)”, e não “determinações convencionais e históricas constitutivas dos sentidos verossímeis de cada um desses textos” (2001). Essa mesma concepção encontra-se formulada nos *Capítulos* e, apesar de longa, merece ser citada na íntegra. Sobre o *Caramuru* e o seu autor, Santa Rita Durão, afirma Sérgio Buarque de Hollanda:

A tendência, que partilha com tantos autores na sua época e, ainda mais, de épocas anteriores, para conceber o mundo criado por Deus como uma espécie de código moral, de modo que as formas mais profanas da natureza se projetem num plano simbólico, quase se limita aqui às plantas. Do reino animal, só o bicho preguiça parecer ter títulos suficientes para inscrever-se no “livro da natureza”, comportando até certo ponto, um significado figurativo ou tropológico, não apenas imitativo, pois nela se vê “espelho da gente que é remissa”.

Mas não seria essa irredutibilidade à expressão simbólica e espiritual a condição própria de um mundo ainda imerso na ignorância mais treta? Se Deus fez os animais destituídos do lume da razão, não foi por um capricho gratuito e sim para que, através deles, de sua aparência e conduta espontâneas, agisse a própria luz da razão divina. É por isso mesmo que eles facilmente se convertem em símbolos edificantes de grandes verdades morais [...]. Nos novos continentes parece lícito supor que a “Bíblia da Natureza” há de permanecer um livro fechado, ao menos no que diz respeito ao reino animal, enquanto não soe também para eles a hora da redenção” (HOLLANDA, 104; grifos nossos).

256

Ora, o que Sérgio Buarque de Holanda antecipa, nesta acuradíssima análise, é a compreensão de uma época em que se verifica o “privilégio absoluto da escrita”, como afirmará Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*. A interpretação do historiador dá conta de que toda a escrita e toda a forma de saber do século XVII ibérico é interpretação. O entrelaçamento da linguagem com as coisas, em um espaço que lhe seria comum, supõe um privilégio absoluto da escrita, pois o que Deus depositou no mundo são palavras escritas; todas as coisas são o Verbo de Deus, que escreveu a Palavra bíblica e o Texto das coisas, ou,

para usar as palavras do próprio Sérgio, a “Bíblia da natureza”. Por isso, ele percebe os sentidos figurativos e moral da analogia construída por Santa Rita Durão entre a preguiça e a “gente remissa”. Como o outro texto de Deus, a *Bíblia*, que previa para a sua interpretação os sentidos alegórico, anagógico, tropológico e histórico, Sérgio Buarque de Hollanda interpretava corretamente a concepção teológica segundo a qual, nesta outra bíblia, que é o livro da natureza, “Deus fez os animais destituídos do lume da razão, não por um capricho gratuito e sim para que, através deles, de sua aparência e conduta espontâneas, agisse a própria luz da razão divina. É por isso mesmo que eles facilmente se convertem em símbolos edificantes de grandes verdades morais” (p. 105). Assim, a tarefa do poeta, bem como a do historiador, é fazer esta natureza falar. Todo texto é assim um comentário, no dizer de Foucault, dessa linguagem enigmática do murmúrio que há em todas as coisas. E não é isto o que afirma o crítico brasileiro, com outras palavras, pelo menos com mais de uma década de antecedência, ao mencionar que, “ao lado do significado literal sugerido pela sua simples contemplação, prestam-se as diferentes interpretações alegórica, tropológica e anagógica — que a emblemática discernira e de que os poetas fizeram tão grande uso. É bem claro, porém, que essas mensagens divinas só podem ter sido para a humanidade já de certo modo espiritualizada e apta a decifrá-las” (HOLLANDA, 105).

257

Passo agora à última parte de nosso estudo, com a análise do capítulo “O ideal arcádico”, na minha opinião o melhor do livro, onde observamos, além da sua total independência de pensamento, a presença de um teórico da literatura. É aqui que aquela erudição, anteriormente aludida, faz toda a diferença na leitura de uma época tão importante quanto à do período que os historiadores da arte, do século XX, denominaram de Barroco. Sérgio Buarque de Hollanda questiona esta “etiqueta cômoda”, “extra-

ída da história da arte, em particular da arquitetura, [que] ajudasse insensivelmente a reduzir o período batizado a uma unidade coerente, compacta e inconfundível em todos os aspectos, sempre igual a si mesma” (1991, 178). Outra distinção que hoje sabemos inexistente, e que é por ele colocada em cheque, é a possibilidade de o Barroco se contrapor ao Renascimento. Sobre a Arcádia Romana, sabemos — a partir das pesquisas que realizou em seus arquivos — que foi promovida por D. João V, que, com as riquezas do Brasil, doou uma faixa de terreno para servir de sede às reuniões acadêmicas, às solenidades litero-musicais e aos jogos olímpicos. Para aqueles que estabelecem uma relação de simultaneidade entre a Arcádia Romana e o movimento em Portugal, o historiador lembra: “O zelo mostrado por D. João V pelo êxito de movimentos inovadores surgidos no estrangeiro [...] não ti[nha] correspondência exata em seu país e em seu reinado. Não parecia excessivo dizer-se mesmo daquele zelo que é explicável antes pelo afã de ver magnificada sua obra além das fronteiras lusitanas, do que por um sincero empenho reformador” (1991, 190-1). Reforma mesmo, lembra o crítico historiador, só ocorrerá no reinado de D. José, quando se dará a verdadeira transformação intelectual, provocada pelo árcade Verney. Os círculos dominantes, entre os quais a *Fênix Renascida*, representavam forças conservadoras e resistentes a qualquer mudança. Curioso, por exemplo, é o caso de Antônio José da Silva, o judeu, em cuja obra Sérgio Buarque de Hollanda identifica estes novos ares, que em seu tempo reagia a estas mudanças “estrangeiras”, em nome do espírito nacional (português, evidentemente). Dessa forma, aprendemos que, ao contrário do que ensinam os manuais universitários, a aversão dos “árcades” pelo “mau gosto” do Seiscentos é menos estética, conceito de todo desconhecido à época, do que política: evitavam-se os modelos espanhóis.

Sobre a polêmica entre árcades e barrocos, lembrará, sabiamente, que foi sobretudo “epidérmica e exterior, não envolvendo uma adesão cabal e franca”. A noção mesma de bom gosto, que ganhará no século XVIII o sentido de “natural”, ou de culto à razão e ao bom senso, fora ela mesma uma noção barroca, criada pelo espanhol Baltazar Gracian. E diz mais: “Cultistas seriam também os árcades, à sua maneira: a diferença reside nisto apenas, que, desta vez, é “culto” o “natural” e o singelo, quando no século XVII, “culto” fora o rebuscado e o obscuro. [...] o sonho da arcádia ressurrecta, com suas campinas idílicas, suas ninfas ingratas e seus pastores fingidos, já não é, por si só, uma ficção barroca?” (HOLLANDA: 1991, p. 224).

Uma última observação, só a título de curiosidade, diz respeito à contradição, observada e discutidíssima por alguns críticos, sobre o fato de Marília de Dirceu ser ora loura, ora morena. Ele demonstra que não devemos confundir a sua silhueta mortal com a imagem formada pelo poeta, “onde entram elementos herdados da convenção, ou da tradição lírica”, portanto verossímeis do ponto de vista da época. O importante, afirma o historiador, é que “os traços exteriores de Marília não precisam corresponder aos de sua representação poética”. E para aqueles que vêem nos poetas mineiros os prenúncios do Romantismo, o crítico ensina que os árcades, em contraste com os românticos, não estimavam as personalidades criadoras e independentes, mas os espíritos aptos a preservar, desenvolver e apurar a ordem convencional herdada dos antigos e maiores; é a oposição entre o gênio e o engenho, brinca ele. Aliás, ele se vale até mesmo da etimologia para demonstrar que o vocábulo “gênio”, segundo a concepção romântica, nem era registrada à época no dicionário inglês, a despeito de se julgar que na Inglaterra haveria uma sensibilidade “pré-romântica”.

Finalizo, com a certeza de que este ensaio não esgotou a contribuição desse livro fundamental para os estudos da produção literária da Colônia, e nem poderia, haja vista a riqueza de informações. Espero, no entanto, ter demonstrado a importância de Sérgio Buarque de Hollanda como estudioso da literatura colonial, e como essa combinação de historiador e erudito fez dele o melhor e mais lúcido crítico literário do século XX. Espero também que a leitura parcial que fizemos de sua obra, principalmente destes *Capítulos de literatura colonial*, livre o estudo das produções escritas desse período, principalmente aquela que convencionamos chamar equivocadamente de “literatura colonial”, do anacronismo com que vem sendo abordado, principalmente pelos manuais utilizados nos cursos de Letras e pelos livros didáticos do Ensino Médio.

260

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Perfil do leitor colonial*. Ilhéus: Editus, 1999.
- CANDIDO, Antonio (Org. e introd.) HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2.ed. Brasília: Ed. Unb, 1999.
- FOUCAULT, Michel. “A prosa do mundo”. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 4. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- HANSEN, João Adolfo. “Leituras coloniais”. In ABREU, Márcia (org.) *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras: ALB; São Paulo: Fapesp, 1999.
- _____. “Ler & ver: pressupostos da representação colonial. www.fortunecity.com. 22/01/02.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da*

fase colonial. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gênero*. São Paulo: Edusp: 2001.

NOTA

* Este artigo foi publicado com algumas modificações, como “Sérgio Buarque de Hollanda: um capítulo à parte na História da Literatura Colonial”, na revista *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 39, n. 2, p. 7-20, 2004.

Ferdinand Wolf : a Europa e a bela literatura do Brasil*

Tânia Regina Oliveira Ramos
UFSC

À sua Majestade o Imperador do Brasil Senhor: Dignando-se aceitar a dedicatória desta obra, Vossa majestade não teve em vista senão ao meu desejo de fazer apreciar na Europa a bela literatura do Brasil.¹

262 Gerard Genette, em sua explicação sobre paratextos², diz que a dedicatória inserida em uma obra é uma prática que existe desde a Roma antiga, aparecendo ora como uma homenagem a um benfeitor, ora a um protetor, ou seja, a dedicatória caracteriza o mecenato da própria obra. Com o tempo, o seu caráter foi-se modificando e posteriormente assumiu uma autonomia, como enunciado, apresentando-se como simples menção, mesmo quando usada no intuito de angariar fundos. No início do século XIX, tendia a desaparecer na dedicatória uma função social mais direta, a econômica, e a aparecer uma forma que procurava ter uma função mais prefacial.

O Brasil literário: história da literatura redigida em alemão em 1862 e um ano depois traduzida para o francês por Van Muyden³, com o título *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne*, foi escrito por Ferdinand Wolf (1796-1866), doutor em filosofia e filólogo austríaco, que poderia ser chamado igualmente de um historiador de circunstância ou um historiador das horas vagas⁴. Esta história da literatura brasilei-

ra foi traduzida pela primeira vez para o português e publicada no Brasil em 1955, pela Companhia Editora Nacional, de São Paulo.

Na edição brasileira, o prefácio, as notas e a tradução foram feitos pelo poeta, ensaísta e tradutor paulista Jamil Almansur Haddad, autor de um livro e dois artigos, que durante algum tempo foram referências nos estudos sobre o romantismo: *O romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo*, “Romantismo e sociedade patriarcal” e “Introdução ao romantismo brasileiro”. O primeiro, um livro de 116 páginas, foi publicado em 1945⁵; o segundo, um ensaio de 14 páginas, foi publicado na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*⁶ em 1948, e o terceiro foi publicado na mesma revista em 1949⁷. Estes três títulos de Jamil Almansur Haddad estão registrados na *Pequena bibliografia crítica de literatura brasileira*, organizada por Otto Maria Carpeaux, entre os 22 títulos básicos da bibliografia geral sobre o romantismo⁸.

263

O espaço que reservo para cercar Ferdinand Wolf do esforço canonizador dos paratextos de Jamil Almansur Haddad serve para mostrar que só 92 anos depois de sua publicação na Europa (1863) é que *O Brasil literário* se dá a conhecer no Brasil por esse obstinado tradutor e estudioso do romantismo brasileiro. Em 1955, uma década após o fim da segunda guerra mundial, Jamil Almansur Haddad publica a sua tradução pela Companhia Editora Nacional, editora marcadamente nacionalista, que nesta época lança uma série de mais de 380 títulos, chamada *Brasiliana*⁹.

O tradutor brasileiro afirma em seus paratextos que a sua tradução objetivava fazer justiça a uma história da literatura bastante meritória para o entendimento da afirmação do nacional em nossa literatura, de uma forma orgânica, sintetizada na imagem que ele apresenta na sua Introdução: “Pode-se afirmar que o livro de Wolf dá a impressão de uma pirâmide cuja base

vai-se estreitando cada vez mais, terminando num ápice chamado nacionalismo”¹⁰.

A edição brasileira, com a qual trabalho, resultado de uma tradução da edição francesa, que Guilhermino César considerou “descolorida e descuidada, com repetições de palavras, expressões e giros sintático”¹¹, vem precedida do que se pode chamar de textos de acompanhamento em segundo grau: dedicatória, prefácio, justificativa, notas deste outro que fala uma outra língua, quase 100 anos depois, precedem a dedicatória e a introdução do autor ao seu texto original de 1863. Este outro, Jamil, destaca dois aspectos neste desejo de afirmação de um outro nacional: *Ferdinand Wolf é o primeiro historiador da Literatura Brasileira a possuir um método, e é quem, no século XIX, se preocupa em descobrir os primeiros sinais de nativismo e sua evolução para o nacionalismo.*

264 A minha leitura, mediada o tempo todo pela tradução e pela intervenção do tradutor, me leva de volta à dedicatória para recuperar o texto original: a sua aceção mais clássica, um texto breve, a menção ao destinatário e a razão de sua oferta. Escreveu Wolf: “À sua Majestade o Imperador do Brasil, Senhor: Dignando-se aceitar a dedicatória desta obra, Vossa majestade não teve em vista senão ao meu desejo de fazer apreciar na Europa a bela literatura do Brasil.”¹²

Lê-se aí uma dedicatória solícita, obsoleta e pública, no sentido de que está sendo dedicada a uma autoridade conhecida, mas com a qual o historiador manifesta uma relação de ordem pública e que não exclui a possibilidade de uma relação particular. Diz Genette:

A dedicatória de uma obra é sempre uma demonstração, uma ostentação, uma exibição. Ela proclama uma relação intelectual ou particular, real ou simbólica, e essa procla-

mação está sempre servindo à obra, como valoração ou comentário.¹³

O que quero mostrar é que a dedicatória pode ser considerada a proclamação, sincera ou não, de um tipo de relação que o autor da obra estabelece com uma pessoa, com um grupo ou uma entidade. Sua Majestade aqui, em uma obra que pretendia ter em seu ápice a transformação de nativismo em nacionalismo, mostra que a função econômica da dedicatória, como analisou Genette, se não desapareceu no seu apelo por protecionismo, permaneceu no seu papel intelectual ou estético. Não se pode, na abertura ou no fecho de uma obra, mencionar uma pessoa como destinatário privilegiado, sem invocá-lo como uma espécie de musa ou inspirador ideal: “O destinatário é sempre, de alguma maneira, responsável pela obra que lhe é dedicada”¹⁴, nos diz Genette.

265

Na sua Introdução, escrita para o público europeu, Ferdinand Wolf confessa conhecer o Brasil apenas por livros, conhecimento que deduz “defeituoso e incompleto”, mas acredita ter escrito a primeira história sistemática sobre a literatura do Brasil. Embora não explicita, percebe-se, e o tradutor, em sua Introdução, confirma, que Wolf teve muita influência das ideias de Ferdinand Denis¹⁵ na sua interpretação do que havia sido produzido no Brasil até o século XIX, interpretação que Denis chamava de análise das características nativistas dos primeiros poetas “coloniais”. Pedagogicamente, Wolf parece querer ensinar aos seus leitores, porque, comprometido com o Imperador, temporalmente com mais informações do que teve Ferdinand Denis, que todo nacionalismo começa por um sentimento de admiração mais ou menos ingênuo das coisas, das paisagens, dos aspectos físicos da terra natal. Esse sentimento, antes registro ou me-

mória de sensações, não poderia ainda ser considerado nacionalismo, pois lhe faltavam os elementos morais e espirituais, que só a existência de uma nação constituída e uma consciência coletiva poderia presumir. Ainda mais: Wolf procurava ensinar a impossibilidade de se encontrar o nacionalismo nas obras dos brasileiros, filhos de intelectuais do meio europeu, e os mais proféticos via apenas como precursores, ilustradores, do que se pode chamar de nativismo literário.

Este caráter pedagógico de *O Brasil literário* está na posição do seu autor:

Tentei esboçar o desenvolvimento da literatura no Brasil. Acrescentei à minha história uma antologia das obras dos escritores de que falei. O que levou a fazê-lo foi, antes de mais nada, a raridade dessas obras, depois o desejo de permitir ao leitor que julgasse por si próprio.¹⁶

266 O leitor é convocado pela segunda vez: em um primeiro momento, como testemunha dos privilégios e proteção que Dom Pedro dispensa; em um segundo momento, para interagir com a proposta de sua obra, que passa a ser merecedora de atenção pelo que traz de “raridade”. Ao tornar pública a relação entre benfeitor e destinatário, no início do livro e sob a forma de dedicatória, Ferdinand Wolf está proclamando a chancela imperial concedida à sua obra, bem como a condição de possível historiador da corte e repositário de favores do Rei.

Dou aqui o encaminhamento possível para esta etapa de minha pesquisa: a semelhança com a dedicatória de *A confederação dos Tamoios*: “A Sua Majestade / O Senhor Dom Pedro II / Imperador constitucional / E defensor perpétuo / do Brasil.”

Como se não bastasse, Gonçalves de Magalhães reitera essa dedicatória e o agradecimento a Dom Pedro, finalizando o poema com os seguintes versos: “Monarca brasileiro, aceita o canto / Que te dedica o Vate agradecido.”

Temos aqui, incluída no corpo mesmo do texto, não como um paratexto, na concepção de Genette, uma nova dedicatória, que evidencia a necessidade de marcar a relação do imperador com seus artistas preferidos, ao mesmo tempo que enfatiza o caráter bajulatório do discurso. A dedicatória e o prefácio têm em sua leitura um caráter facultativo. Só que nesse caso o poeta reescreve a dedicatória, muda a forma e não altera a intenção. O leitor prossegue a leitura do poema e de repente se dá conta dos interesses que unem Gonçalves de Magalhães e Dom Pedro II.

Estas literaturas por encomenda, o que me motiva a associar Ferdinand Wolf a Gonçalves de Magalhães, demonstram uma relação de mecenato, paradoxalmente contrária à busca de autossuficiência da burguesia leitora do século XIX.

Espero estar conseguindo mostrar pelo movimento de meu texto como os paratextos induzem e controlam a leitura. A Introdução da edição francesa e a Introdução ou Prefácio do tradutor na edição brasileira se transformam em uma ocasião canônica, que oferecem uma oportunidade de se entender o lugar de onde o texto é falado. Vale ressaltar mais uma vez o caráter facultativo do Prefácio. O leitor se deterá ou não na sua leitura de acordo com seu interesse em conhecer, de antemão, o que diz o autor, aquilo que ele, leitor, ainda não conhece. No caso da tradução do livro de Wolf, parece não ser possível não se deter. O Prefácio é “para o texto”, e não apenas um paratexto.

267

Na sua Introdução diz, por exemplo, Ferdinand Wolf:

Eu tive a felicidade de travar conhecimento com os escritores mais distintos do Brasil. Quero falar dos Srs. Domingos Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre e Ernesto Ferreira França que me forneceram material de toda espécie e auxiliaram-se com seus conselhos¹⁷.

Em seus registros biográficos constam a sua atividade na Biblioteca de Viena, o fato de ser considerado um estudioso da literatura portuguesa e espanhola, comprador de livros de viajantes, leitor e amigo do grupo romântico brasileiro, como consta na referência anterior, com os quais parecer ter mantido contatos pessoais nos três anos em que trabalhou para escrever *O Brasil literário*. .

Não é sem rigor que Sílvio Romero, além de dizer que Wolf foi um escritor tão pouco conhecedor de nossa vida espiritual, *como ela é realmente, que chegou a negar a influência direta do mestiço em nossas letras!*, afirmou que o seu *O Brasil literário* servia apenas para fazer de Gonçalves de Magalhães o suporte teórico e histórico do romantismo no Brasil ou responsável por uma desejada independência literária.¹⁸ Razão teve Sílvio Romero para esse incisivo comentário. Ferdinand Wolf dedica 268 25 páginas de seu livro à interpretação de *A confederação dos Tamoios*¹⁹, atribuindo a Gonçalves de Magalhães “a emancipação da forma e a capacidade de mostrar uma nova face do elemento indígena, mesmo como vencidos, mas representantes da justiça e da liberdade, características que ele chama de “inerentes” ao verdadeiro espírito brasileiro. E diz mais: Gonçalves de Magalhães não conseguiu escrever a sua história da literatura, mas a fez. Magalhães, para ele, Wolf, poderia ser considerado o “verdadeiro chefe da literatura nacional”. Seria dele, talvez, o que Wolf quis mostrar como *a bela literatura do Brasil*.

Nossa leitura aproximou Gonçalves de Magalhães e Ferdinand Wolf, pois ambos parecem não desejar esconder, nem nas linhas e nem nas entrelinhas, as benesses que receberam do imperador. O primeiro, por exemplo, fazia questão de registrar a boa acolhida que teve a primeira edição de seu livro entre os literatos estrangeiros e nacionais, e entre aqueles que cita e dá destaque um deles é exatamente Ferdinand Wolf.

Esta relação amistosa entre Gonçalves de Magalhães e Ferdinand Wolf justifica a exclusão de José de Alencar do que foi chamado de *O Brasil literário*. A polêmica entre Alencar e Magalhães se deu em 1856, ano em que também foi publicado *O Guarani*. A obra de Wolf foi publicada em 1863. Ora, se Wolf travou conhecimento pessoal com os escritores mais distintos do Brasil, os senhores Domingos Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre e Ernesto Ferreira França, que forneceram material de toda espécie e o auxiliaram com seus conselhos, não é difícil para os leitores dos séculos XX e XXI entenderem a possibilidade destes brasileiros, entre eles Gonçalves de Magalhães, “aconselharem” o boicote do Sr. Ig.

É sempre bom lembrar que José de Alencar escreveu oito cartas sob o pseudônimo Ig, entre junho e agosto de 1856; e ao longo de sua correspondência não revela sua identidade, o que ocorreria no fim de sua polêmica, quando o escritor reuniu suas críticas em um livro.²⁰ A única alusão que Wolf faz não é ao autor, mas à obra. Sem citar o nome de José de Alencar, o historiador diz que só *O Guarani* poderia ser considerado como um romance romântico de valor, assumindo, mais uma vez, o uso da primeira pessoa, para dizer: “Não consegui lê-lo”. Note-se que o “consegui” pode significar tanto levar a termo, quanto obter a edição para a ler.

269

Ao ignorar os romances de Alencar no contexto romântico, Wolf preferiu escrever sobre a dificuldade do aparecimento do gênero romanesco no Brasil. Ele diz que a possibilidade do aparecimento do gênero no Brasil era pouca, porque nosso modelo era o português e em Portugal este gênero não se desenvolvera.... É ainda mais afoito nos seus critérios excludentes, pois, ao sistematizar a produção que chama de “5º período: de 1840 até hoje”²¹, diz que o romance brasileiro já começou de uma maneira mais moderna, isto é, essencialmente realista, social e sub-

jetivo, e essas características se devem às traduções de romances franceses feitas a partir de 1837. Dá destaque a Joaquim Manuel Macedo, em especial a suas obras *A Moreninha* (1844) e *O moço louro* (1845).

270 A solidariedade de Wolf a Magalhães (não se pode esquecer de que Magalhães ocupou o cargo de Ministro Residente na Áustria) nessa espécie de boicote a Alencar se deve possivelmente ao fato de Alencar criticar em Gonçalves de Magalhães a europeização ou internacionalização de seus personagens, acusando-o de não ter criado uma “Eva indiana”. Não vamos entrar na polêmica, mas parece que Magalhães, nos quatro anos em que viveu na Europa (1833-1847), queria mesmo registrar em um poema épico o conflito entre colonizador e colonizado, queria transformar este acontecimento como fundação de uma nação mais aberta para outros que aqui quiseram buscar trabalho: o embate entre emboabas e indígenas, embate que assinalará a posse da terra pelos portugueses, marco da fundação do Brasil. Vejamos como ele fala como civilizador endereçando-se ao colonizado:

Nobres caciques [...]
Se no meio de vós não habitarmos
Para bem vos servir, edificando
Igrejas, casas, vilas, onde o exemplo
Acheis das boas obras co'a doutrina
Que à civilização guiar-vos devem?

O Brasil Literário, que o professor e pesquisador Guilhermino César²², nome relevante para toda a escrita da história da literatura brasileira, selecionou e apresentou como uma importante contribuição europeia à história do ro-

mantismo brasileiro, é essa obra historicamente situada que se pretende reafirmar, encarando-a ainda como um processo, e não como um corpo imóvel. Para respeitar o caráter histórico de uma obra (não seu valor histórico, nem só sua natureza mesma de documento), precisamos saber quais as balizas críticas, históricas e literárias que nos permitem ler em 2006 esta história da literatura, escrita em 1863 e traduzida no Brasil apenas em 1955.

A tese fundamental de Wolf é a afirmação nacional e a finalidade maior de seus recortes foi mostrar à Europa a existência de um Brasil Literário. O próprio título já demonstra uma subversão: o Brasil deixa de ser a qualidade determinativa, o adjetivo pátrio, o adjunto nominal, e passa a ser uma nação constituída, capaz de se mostrar como um *corpus* literário. Ele é adjetivado pelo “literário”. Ao querer mostrar este Brasil, Wolf é peremptório em sua primeira frase: “Pode-se com justiça falar *agora* em literatura brasileira (grifo meu).” Em outras palavras, procura esclarecer na sua proposta que só depois do esforço documental de seus predecessores em torno da autonomia literária é que haveria condições de um estudo orgânico da vida literária no Brasil. Ou seja: a sua periodização, os seus marcos determinam o momento em que a escola romântica balizou uma nova era literária e política no Brasil. No entanto, vai ser na intemporalidade do “sentimento íntimo”, *avant la lettre* machadiana²³, que ele centrou a sua sistematização na individuação do escritor e na afirmação do gênio nacional.

271

Retomo, para terminar, a Gerard Genette, quando define que paratextos são as produções verbais que acompanham o texto, incluindo aí o nome do autor, o título da obra, os prefácios, as ilustrações. Mais do que limite ou fronteira do texto, ou seu limiar, os paratextos, e eu leio a tradução de Jamil Almansur Haddad como tal, são um lugar de uma estratégia, permitindo, aos olhos do autor, do tradutor-autor e de seus aliados, uma

leitura pertinente, na medida em que se definem por uma intenção ou uma responsabilidade.

Uma leitura de *O Brasil literário*, na especificidade de seus critérios de periodização, inclusão e exclusão para os europeus conhecerem a *bela* literatura do Brasil, precisa incluir outros caminhos do pensamento crítico. Precisa-se definir no século XXI qual o Brasil Literário que precisa ser lido e problematizado em uma mirada crítica do século XIX: o de Ferdinand Wolf, dedicado ao imperador Dom Pedro II, escrito em 1863 para mostrar à Europa a bela literatura do Brasil; ou a traição da tradução e os paratextos de Jamil Almansur Haddad, publicados em 1955, em pleno Brasil desenvolvimentista, progressista, em busca de um novo nacional.

272 As viagens da teoria²⁴ parecem ser, para nós, depois de 28 anos de um debruçar-se sobre o mesmo objeto²⁵, o melhor caminho para uma releitura de certas contribuições do livro de Ferdinand Wolf na compreensão desta nossa relação com o Outro. Para isso, Wolf não seria nem o documento nem o monumento, mas a possibilidade de se pensar no mo(vi)mento da importação e da exportação das ideias literárias. Parece que continua difícil, quando não se é amigo do Rei.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXI Encontro Nacional da ANPOLL (PUC-SP, 19 a 21 de julho de 2006).

¹ WOLF, Ferdinand. *O Brasil Literário*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. Col. Brasiliana, v. 278. SP: Companhia. Editora Nacional, 1955.

² GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

³ Informação dada por Guilhermino César em sua pesquisa sobre os

historiadores e críticos europeus. Guilhermino César considera esta tradução “descolorida e descuidada”. In: CESAR Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo. A contribuição europeia, crítica e história literária. Seleção e apresentação.* Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: EDUSP, 1978. p. 139.

⁴ Sobre Ferdinand Wolf muito mais se poderia dizer, desde o seu nascimento em Viena, a sua dedicação aos estudos literários, especialmente a textos raros de literatura medieval e a autoria da história da literatura da Espanha e de Portugal, traduzida por Menéndez y Pelayo. Foi membro efetivo da Academia Imperial das Ciências e conservador da Biblioteca Imperial de Viena.

⁵ HADDAD, Jamil Almansur. *O romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo.* São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira, 1945. 116 pp.

⁶ _____. *Romantismo e Sociedade Patriarcal.* In: *Revista do Arquivo Municipal.* São Paulo, vol. 119, julho-setembro de 1948, p. 51-65.

⁷ _____. *Introdução ao romantismo Brasileiro.* In: *Op. Cit. Vol. 125,* 1949, p. 15-22.

⁸ CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica.* Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1963, p. 89.

273

⁹ Fundada em 1925, por Monteiro Lobato, tinha por objetivo a publicação de livros didáticos e difundir a leitura no Brasil. Na década de 50 foi criada a Coleção Brasileira, que reunia mais de 380 títulos de estudiosos nacionais e estrangeiros sobre o Brasil. O livro de Ferdinand é um deles.

¹⁰ HADDAD, Jamil Almansur. In: *Introdução.* WOLF, Ferdinand. *Op. cit.,* p. IX.

¹¹ Guilhermino César diz mais a respeito da versão francesa do livro de Wolf: “Dir-se-ia que o tradutor, por comodidade, em lugar de escolher o termo exato, lançava afoutamente no papel o que em primeiro lugar lhe ocorria, para assim se libertar, o mais ligeiro possível, da tarefa.” *Op. Cit.* p. 139.

¹² WOLF, Ferdinand. *Op. Cit.* P. V.

¹³ GENETTE, Gerard. “La dédicace d’oeuvre releve toujours de la demonstration, de l’ostentation, de l’exhibition: elle affiche une relation intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l’oeuvre, come argument de valorization ou

theme de commentaire”. Op. Cit. p. 126

¹⁴ _____. “Le dedicataire est toujours de quelque manière responsable de l’oeuvre qui lui est dédiée”. p. 127

¹⁵ DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil (1824). In: CESAR Guilhermino.

Historiadores e Críticos do romantismo, I- A contribuição Européia: crítica e história da literatura. São Paulo: EDUSP, 1978. p. 35-82.

¹⁶ WOLF, Ferdinand. Op. Cit. P. 5

¹⁷ _____. P. 4

¹⁸ ROMERO, Sílvio. Sentido teórico da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). Caminhos do Pensamento Crítico.

¹⁹ MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. A confederação dos Tamoios. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.

²⁰ CASTELO, José Aderaldo. A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

²¹ O “hoje” seria o período em que está escrevendo o livro, publicado em 1863.

²² Mineiro de Cataguazes, mudou-se para o Rio Grande do Sul; dedicou-se à docência e à pesquisa na área de Letras, especialmente na revisão da historiografia da literatura brasileira.

²³ Guilhermino César. Op. Cit., p. 137-166.

²⁴ COSTA, Cláudia Lima. Sobre viagens e teorias. In: Revista de Estudos Feministas. Florianópolis. Ano 1. Vol. 1, jan-jun 2003, edição online, pesquisa feita em 02 de julho de 2006.

²⁵ Refiro-me à minha dissertação de mestrado, defendida na PUC-RJ, em 1979, orientada pelo Dr. Gilberto Mendonça Telles, intitulada: A sistematização histórica e crítica da literatura brasileira no século XIX. No capítulo 5, desenvolvo a análise da contribuição de Ferdinando Wolf e seu livro O Brasil literário.

História como sistema e revelação: a *História da literatura antiga e moderna*, de Friedrich Schlegel*

Wilma Patrícia Maas
UNESP – Araraquara

O nome de Friedrich Schlegel está associado à própria gênese da historiografia ocidental moderna. Sob o termo *Litterarhistorie* ou *historia litteraria* compreendia-se, ao longo das últimas décadas do século XVIII, uma espécie de história das ciências constituída a partir do modelo enciclopédico, sustentada pelos procedimentos de descoberta e catalogação. A *Litterarhistorie* pretendeu organizar o conhecimento em uma ordem topológica, constituída principalmente pela mensuração do aumento ou diminuição do conhecimento agrupado em uma “reserva bio-bibliográfica sobre o mundo” (FOHRMANN, 1994 p. 76).

275

O comentário de Friedrich Gedike, publicado em um volume da *Berlinische Monatschrift* de 1783, dá a medida do estado da questão à época:

Fato é que nenhuma disciplina se encontra em estado mais lamentável do que a *Litterarhistorie*. Pois em que consiste a sabedoria desses literatos? Elas são capazes de nos dizer, em um só fôlego, o que outros homens pensaram em outros tempos, acreditando estar assim dispensados do esforço de pensarem eles próprios [...]; são também capazes de nos dizer quando, quantas vezes, onde e como um determinado livro foi publicado e quantos capítulos e quantas páginas ele tem [...]. Eles sabem também quantos exemplares de um determinado livro há no mundo todo, assim como sa-

bem o nome do carrasco cujas chamas transformaram o alfarrábio mais lamentável em objeto de curiosidade literária e desejo de consumo [...]. Sabem quando e onde nasceu um borra-tintas qualquer, quem foram seus padrinhos de batismo, onde aprendeu a declinar a palavra *mensa* e onde e junto a quem ele hauriu pela primeira vez o aroma da sabedoria acadêmica; quantas etapas ele galgou da posição de candidato até a de vice-reitor [...], quantas mulheres teve e quantos livros escreveu. Em suma, esses sábios estão aptos a proferir a oração fúnebre para cada um desses eruditos que já há muito apodreceram” (GEDIKE, apud FOHRMANN, 1994, p. 74).

276 Anterior ainda ao momento em que o conceito de literatura se especializa e passa a ser compreendido como “poesia” ou “ficção”, a *Litterarhistorie* teve por objeto exclusivamente o conhecimento livresco e mesmo anedótico. A classificação da produção literária fazia-se primordialmente por meio do registro e inscrição de obras e autores em gêneros determinados. Paradoxalmente, a historicidade que advém do reconhecimento das diferentes épocas de produção do conhecimento está ausente, e a referência a um sentido epocal, quando ocorre, está relacionada estritamente à dinâmica de ascensão e queda.

É consenso entre os historiadores contemporâneos da literatura o reconhecimento de uma transformação conceitual da *Litterarhistorie* ou *historia litteraria* na *Literaturgeschichte* (história da literatura), que se realiza a partir do abandono dos pressupostos meramente classificatórios, quantitativos e estáticos em direção à autoconsciência da história da literatura sobre sua própria historicidade. Constitui tarefa dessa nova *Literaturgeschichte* a atribuição de sentido a uma constelação de relações que se estabelecem a partir do reconhecimento de uma es-

trutura peculiar à história.

A obra historiográfica de Friedrich Schlegel, a partir de *Über das Studium der griechischen Poesie (Do estudo da poesia grega)*, de 1795, passando pelas 16 Conferências incluídas no volume *Geschichte der alten und neuen Literatur (História da literatura antiga e moderna)*, de 1815, configura-se como inflexão fundamental na constituição da historiografia literária moderna, tendo influenciado historiadores como Gervinus e Rosenkranz. As linhas seguintes são dedicadas ao exame dessas obras com o objetivo de identificar a existência de um projeto historiográfico e crítico de contornos bem delineados em Schlegel, a ponto de ser possível identificar uma metodologia.

A obra de arte como analogia da história

Um dos estudos até então mais esclarecedores sobre a obra historiográfica de Friedrich Schlegel é o artigo de Bernd Witte, *La naissance de l'histoire littéraire dans l'esprit de la révolution*, de 1990. Ali, Witte aponta para uma transformação do discurso estético entre 1770 e 1795, resultante da “entronização do sujeito crítico no lugar do sujeito produtor”. Uma tal transformação, possível apenas a partir da compreensão da história como correlato da obra de arte, coincide com a experiência de crise vivenciada pelo Primeiro Romantismo Alemão, descrita por Schlegel no célebre fragmento 216 da revista *Athenäum*:

277

A Revolução Francesa, a Doutrina das ciências de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências de nossa época. Quem não se sentir provocado por uma tal constelação, quem não considerar importante uma revolução que não seja ruidosa e material, ainda não atingiu a perspectiva elevada e ampla da história da humanidade. (Schlegel, in Chiampi, 1991, p. 40)

Witte reconhece, no pensamento de Schlegel, uma orientação que faz da história, pela primeira vez, uma categoria determinante da reflexão sobre o Belo. Entretanto, uma vez que falta, na Alemanha, “a necessária emancipação social da burguesia e a perfectibilidade histórica, os objetivos políticos definidos nessa teoria da literatura incipiente são transformados em metáforas” (Witte, 1990, p. 71). A obra de arte passa a ser interpretada de maneira alegórica, como um signo de algo que faz parte da atualidade da história do mundo”. Em sua perfectibilidade inacabada, a obra de arte transforma-se em uma analogia da imperfectibilidade histórica. Caberá então à crítica constituí-la em sua totalidade. Compreendida como alegoria da história, a obra de arte perde sua autonomia atemporal, instituindo assim a necessidade de um indivíduo interpretante:

278 Da mesma forma que a estética do gênio por volta de 1770 limita o número de autores àqueles raros indivíduos excepcionais tocados pelo gênio [...], Schlegel limita o número de leitores verdadeiros ao conjunto de especialistas que conduzirão, a partir de então, as questões literárias, aos críticos e historiadores da literatura romântica, assim como a seus sucessores institucionais em meio ao público literário e à universidade, aos autores de resenhas, filólogos e germanistas. (Witte, 1990, p. 73)

O trecho acima, ao mesmo tempo que aponta para os inícios da filologia, crítica e história da literatura, permite que se lance a hipótese de que o projeto historiográfico de Friedrich Schlegel constrói-se necessariamente sobre a perspectiva da crítica, ou seja, sobre a constituição de uma instância em que história da literatura e crítica se interpenetram, sustentadas pela perspectiva do sujeito interpretante.

Construção do projeto: ciclo natural e aproximação infinita

Não é exagero afirmar que, já desde sua produção inicial, o “discípulo de Winckelmann” construía a base de sua concepção historiográfica sobre a tensão entre antigo e moderno. Revisitada ao longo de sua biografia intelectual, a oposição ente Antigo e Moderno — ou Antiguidade e Modernidade — em Schlegel significa primordialmente a oposição entre o objetivo e o subjetivo, entre a proporção desinteressada e o individual, o interessante e o contingente. Enquanto o Schlegel do período anterior à *Athenäum* defendia a objetividade e a estabilidade da poesia grega, o autor do ensaio de 1798 sobre o *Meister* de Goethe elogiava justamente o particular e o interessante, o individual e mesmo grotesco presentes no romance, buscando definir um repertório que irá caracterizar a poesia romântica, progressiva e moderna. Precede a tensão entre antigo e moderno a convicção, compartilhada pelos irmãos Schlegel, de que a poesia antiga é um todo em si mesma, que evolui dentro de um “sistema” natural. O seguinte parágrafo de A.W. Schlegel ilustra bem essa relação:

279

A história da poesia grega é sistemática. É possível identificar ali um conjunto relativamente regular da organização dos gêneros e das épocas. Podemos compreender essa afirmação se pensarmos no que cada gênero tem de original, associando esse aspecto imediatamente a seu desenvolvimento posterior e às imitações feitas a partir dele. (apud Forhmann, 1994, p. 100)

Essa mesma concepção orgânica do desenvolvimento, ou mesmo da evolução da literatura, encontrar-se-á mais tarde no *Estudo sobre a poesia grega (Über das Studium der griechischen Poesie, 1795-1797)*, assim como nas Conferências de Viena pro-

feridas pelo mais jovem dos Schlegel, associada agora ao conjunto da literatura universal. No *Estudo sobre a poesia grega*, Schlegel descreve, pela primeira vez de maneira mais completa, as origens da poesia moderna, situando-a na dinâmica entre original e imitação, definindo assim o repertório resultante da “artificialidade da poesia moderna”. A má imitação dos antigos é uma das causas do caos vigente nas modernas nações europeias. Daí provém uma formação artificial (*künstlerisch*) em vez de artística (*künstlich*), produzida pela má consciência de um “instinto teorizador, que pretende, assim, satisfazer seu desejo de objetividade”: “A autoridade dos antigos (mal compreendida e mal imitada, como vem acontecendo) é a primeira lei fundamental na constituição do mais velho dogmatismo estético, o qual é apenas um exercício prévio de uma verdadeira teoria filosófica da poesia.” (Schlegel, K A, 220)

280 O *Studiumaufsatz* (como ficou conhecido o *Estudo sobre a poesia grega*) é uma peça-chave para a compreensão do pensamento historiográfico do Schlegel pré-1800. É, ao mesmo tempo, o lugar da afirmação da autonomia da poesia grega antiga e de seu ciclo natural de desenvolvimento, assim como lugar da afirmação de sua dissolução no caos (produtivo) da poesia moderna. Este se dá a conhecer por meio de uma completa “falta de caráter”, isto é, da falta de características capazes de atribuir à poesia moderna qualidades específicas.

A falta de qualquer caráter parece ser a única característica da poesia moderna, a confusão parece ser o conteúdo geral de seu conjunto, a falta de leis o espírito da sua história [...]. A poesia francesa e a inglesa, a poesia italiana e a espanhola parecem estar trocando entre si, a toda hora, como em uma mascarada, o seu caráter nacional. Já a poesia alemã foi capaz de construir um gabinete de curiosidades quase completo, no qual estão representados todos os caracteres nacionais de todas as épocas e to-

das as regiões da terra. Dizem que só falta [o caráter] alemão. (Schlegel, KA I , 222)

Em busca da unidade, do sentido e do “caráter” da poesia moderna, Schlegel alude a um sistema de mão dupla, que se vale ao mesmo tempo da investigação das origens históricas da poesia e da projeção do caráter divinatório de seu desenvolvimento:

Devemos então procurar sua unidade [da poesia moderna] em um sentido duplo: para trás, em direção à origem primeira de sua formação e trajetória; para diante, em busca do objetivo último de seu desenvolvimento. Talvez consigamos, dessa maneira, esclarecer completamente sua história, deduzindo satisfatoriamente não apenas os fundamentos, mas também o fim último de seu caráter. (Schlegel, KA I, 249)

281

Frente à demanda inédita imposta pelo surgimento da poesia moderna, o princípio do ciclo natural é reconhecido por Schlegel como inadequado para compreender o caráter histórico progressivo dessa nova arte. Em vez de aspirar ao passado, a poesia moderna estende-se em direção à “aproximação infinita” (*endlose Annäherung*), seu mais elevado objetivo:

A sublime determinação da poesia moderna é, portanto, nada menos do que o mais elevado objetivo de toda poesia possível [...]. Entretanto, o objetivo mais elevado e absoluto jamais pode ser alcançado. O máximo que essa força desejante pode lograr conseguir é aproximar-se sempre e mais desse alvo inalcançável. [...] Uma suspensão absoluta da formação estética é impossível de ser concebida. A poesia moderna deverá então modificar-se continuamente. (Schlegel, KA I, 255)

O parágrafo mostra a percepção de Schlegel não apenas do surgimento de uma “nova estética”, mas também da necessidade de um novo instrumental teórico e historiográfico para apreendê-la. Essa consciência da impossibilidade da manutenção do monopólio da poesia pelos antigos resulta em uma concepção produtiva, que deverá dar origem a uma história da formação da poesia moderna. Schlegel anuncia que é chegada a hora para uma importante evolução da formação estética, reconhecendo que o mundo dos antigos se perdeu: “A massa elementar, uma vez dissolvida, não mais se recompõe.” É assim que se delimita claramente no *Studiumaufsatz* uma consciência da progressão histórica, presente, de agora em diante, na poesia moderna. A pergunta que se deve fazer agora é se e como o caráter de aproximação infinita expressado no movimento progressivo da história da cultura e civilização modernas está presente nas Conferências de Viena, nas quais o modelo evolucionista da história da parece ter sido superado.

Estilo

Uma das primeiras observações com que Schlegel abre seu panorama sobre a história da literatura antiga e moderna é sobre seu próprio estilo. Adverte o leitor de que a natureza diversificada do material ali apresentado teria atribuído um caráter inevitavelmente fragmentário à exposição. O texto das Conferências, composto para ser lido em voz alta, possibilita a seu autor um sem número de avanços e recuos, de afirmações gerais que se sobrepõem a estudos individuais, de modo que o estilo fragmentário, marca registrada do Schlegel da época da *Athenäum*, está ainda presente, mesmo que o registro predominante seja o da prosa corrida. Schlegel maneja o estilo retórico, intercalando o elogio a obras ou autores e mesmo a épocas com o comentário de suas falhas e defeitos, simplesmente separando

os períodos através de conjunções adversativas e concessivas. Esse estilo facilita a expressão dos conteúdos programáticos veiculados. O estilo é razoavelmente uniforme ao longo das 16 Conferências. A alegada ininteligibilidade da época da *Athenäum*, crítica à qual Schlegel responde fazendo uso de um tipo particular de ironia¹, está ausente aqui. O uso da ironia no texto das Conferências restringe-se à ironia retórica, de fácil identificação, o que não compromete a inteligibilidade do texto. Pode-se mesmo dizer que o Schlegel das Conferências de Viena é quase didático, professoral, o que condiz com o conteúdo programático veiculado.

Método e pressupostos

As Conferências encontram-se organizadas em sequência cronológica dos temas, embora não se tenha exata notícia da ordem em que foram proferidas. Schlegel começa por dar a conhecer o seu desejo de oferecer uma “visão sistemática do todo”, como também sua intenção de expor o espírito da literatura em cada época, acompanhando a história de seu desenvolvimento nas nações que considera mais importantes. O plano de delinear um “quadro geral do desenvolvimento e do espírito da literatura das nações mais nobres da Antiguidade e da época moderna” será posto em prática através da representação da literatura “em sua influência sobre a vida real e sobre o destino das nações”. Efetivamente, as Conferências seguem o plano anunciado. As primeiras cinco Conferências terão por tema a poesia grega, a literatura romana, a influência do pensamento oriental, a religião dos persas e hebreus e a formação da cultura e do espírito dos indianos. A partir da sexta Conferência, Schlegel passa a desenhar um quadro dos inícios do cristianismo, considerando a convivência dos povos nórdicos com a literatura latina que declina. É importante notar que, diferentemente do que acontecia em obras an-

teriores como a *Conversa sobre a poesia* e o próprio *Estudo sobre a poesia grega*, a cultura nórdica passa a ter um papel relevante para a historiografia de Schlegel, papel esse que irá culminar no elogio da literatura e das sagas alemãs, em detrimento do modelo da Antiguidade. Essa linha de pensamento, que vai do progressivo abandono de seu helenismo crônico ao elogio da Idade Média como a verdadeira pré-história da Europa moderna, sustenta, por sua vez, o projeto nacionalista presente na *História da literatura antiga e moderna*. É preciso lembrar aqui que as Conferências de Viena foram proferidas no contexto da oposição à chamada monarquia universal napoleônica. Segundo Ernst Behler, o pensamento político de Schlegel à época pode ser caracterizado como uma “revolução conservadora”, um aspecto particular e alemão do conservadorismo europeu (Behler, 1969, p. 115). As bases do pensamento historiográfico de Schlegel encontram-se em sua compreensão da filosofia da história de Herder. Schlegel deve a Herder a perspectiva do valor autônomo de cada época, assim como seu conceito do “espírito universal da história” (Dierkes, 1980, p. 17). Ao mesmo tempo, a crítica a Herder praticada por Schlegel tem valor corretivo, uma vez que Herder fornece “a moldura espiritual para o processo da História”, falhando no que diz respeito a sua exposição concreta. Schlegel, por sua vez, busca “um método histórico-filosófico apriorístico, capaz de estabelecer e garantir a singularidade perfeita em si mesma, o caráter ao mesmo tempo concreto e geral da história universal” (Dierkes, 1980, p. 18). Essa tarefa pode ser lida à luz do conceito de “sistema” proposto por Schlegel: “Sistema é a completa totalidade [*Allheit*] de um assunto científico, articulada de maneira permanentemente recíproca e orgânica — Totalidade — Pluralidade [*Vielheit*] completa e coesa em si mesma.” (Schlegel, K A XVIII, p. 12)

“Sistema” pode ser entendido então como um Todo histórico, no qual a pluralidade/diversidade das fontes é concentrada de modo a atingir a perfeição do diverso no único, nos termos de Schlegel, a Totalidade. Assim, abandonando o caráter puramente biográfico ou cumulativo da mera reprodução e repetição de informações de caráter quantitativo, editorial e anedótico, as 16 Conferências foram compostas como representação “do espírito da literatura em cada época, do Todo formado por esse espírito” (Schlegel, K A VI, p. 6).

Desse modo, as Conferências de Viena recobrem um amplo repertório, guiado tanto pelo reconhecimento do caráter singular de cada época histórica quanto por uma compreensão ampla do conceito de poesia (*Dichtung*), o qual, em Schlegel, prevê íntima relação entre poesia, crítica e interpretação: “[Poesia ou literatura] é a essência da vida intelectual de uma nação, um conceito amplo que inclui a arte poética [*Dichtkunst*], a arte ficcional [*erzählende und darstellende Kunst*], a reflexão e o conhecimento [...]” (Schlegel, K A VI, p. 13) Para Schlegel, também estão incluídos sob o conceito de literatura a eloquência e o chiste (*Witz*), desde que, fixados em sua forma escrita, sejam capazes de constituir obras duradouras.

285

Mais adiante, Schlegel reapresentará esse conceito amplo de poesia, acentuando que a poesia está presente também na vida de uma nação e não apenas na literatura imaginativa:

De acordo com nosso conceito de arte poética, a poesia pode incluir também a representação da vida ativa, destituída de qualquer aspecto maravilhoso. A primeira e original definição de poesia [...] é certamente a de conciliar as memórias populares nacionais e as lendas, conservando na memória a grandeza do passado (Schlegel, K A VI, p. 59).

Mas também poesia como Absoluto, como natureza eterna:

Lendas, imagens e canções são as letras ou as sílabas que constroem e completam o uníssono poético e a palavra terrena da poesia: a palavra da natureza [...] ao lado da palavra do sentimento de nostalgia, do modo como este se expressa na memória universal ou nacional, ou ainda em sua percepção do divino (KA VI, 60).

286 O conceito amplo de poesia ali delineado não significa que essa historiografia não seja seletiva. É esse exatamente um diferencial importante, que distingue a historiografia proposta pelos Schlegel daquela *historia litteraria* que vinha sendo praticada, “um agregado de conhecimentos sem qualquer conexão entre si, sem sentido e sem significação em relação ao todo [...], no qual a única forma de organização existente é a da sequência cronológica: ou seja, história em seu estado mais rudimentar. (Weimar, 1989, p.257).” Ambos os Schlegel compartilharam da ideia de um *dellectus classicorum*, um cânone de obras comentadas “que merecem ser parte da história” (Weimar, 1989, p. 258). Segundo August Wilhelm Schlegel nas Conferências de Berlim, o critério para a escolha das obras que irão compor a história da literatura é a presença de “um desejo de se aproximar do inatingível.” Estão excluídos, por outro lado, os poetas cujas obras ninguém lê, e que, portanto, não existem, absolutamente²”. É preciso fazer referência, neste ponto, ao fato de que nas Conferências de Viena não há qualquer vestígio de informação bibliográfica. O fôlego e a erudição do autor não são sustentados por qualquer citação, registro editorial ou nota. De fato, no texto das Conferências, desaparece tudo aquilo que havia sido objeto principal da *historia litteraria*. Indicações bibliográficas, índices ou datas, dados editoriais são excluídos em proveito do “espírito

do texto”. O texto literário, cujo sentido, no processo hermenêutico, é deduzido a partir das circunstâncias de sua historicidade, é aqui “dessemantizado” (o termo é de Klaus Weimar), tornado-se fonte e instrumento para o conhecimento imediato do “espírito da obra”. A par disso, o conceito amplo de poesia permitirá atender às necessidades do conteúdo programático.

A primeira edição das Conferências, dedicada a Metternich, não deixa dúvidas quanto ao ponto de vista a ser defendido por Schlegel no que se refere à conciliação entre a “classe dos eruditos” e a formação das classes mais altas da sociedade”. *O medium* dessa conciliação deverá ser, predominantemente, a língua alemã, a qual deverá, por sua vez, recuperar para o registro culto “as lembranças e o sentimento da terra natal”.

Na operacionalização de sua história da literatura, Schlegel estabelece claramente a necessidade de um ponto de vista comparativo e valorativo. A grandeza cultural de um povo pode ser reconhecida através de um passado rico em lembranças de uma poesia primitiva, que se perde, na maioria das vezes, nos tempos obscuros da origem. A tarefa da literatura é a de conservar e cultivar esse passado. Poetas e filósofos de primeira grandeza mostram-se como comprovação e medida universal da grandeza espiritual, assim como do elevado estágio da cultura nacional. Uma nação verdadeiramente cultivada e rica em espírito é a que possui uma poesia própria, lendas nacionais, uma história rica em ideias, uma arte cultivada, eloquência e chiste, assim como uma língua cultivada e adequada ao trato social. (K A VI, p. 17). O necessário conhecimento das línguas estrangeiras, “antigas ou vivas”, deixa então de significar o abandono do cultivo da língua nacional. Schlegel propõe aqui um tipo de conhecimento filológico que vai do conhecimento científico da língua estrangeira para o conhecimento científico da sua própria. Pare-

ce haver aqui um privilégio da abordagem filológica, da palavra escrita, “a criação mais prodigiosa do espírito humano” (KA VI, p. 13). Espírito e linguagem são inseparáveis, assim como pensamento e palavra. O gênio de uma obra, diz Schlegel, está ligado a sua expressão linguística. No sentido mais íntimo da palavra está a essência original do homem. Essa revelação pela palavra é uma promessa de uma hermenêutica de base filológica que, no entanto, não irá cumprir-se, ao longo das 16 Conferências. Schlegel, em uma atitude idealista, “pulará” as etapas do embate como texto escrito, buscando, de forma imediata, o “espírito” da obra.

Sistema, origem e revelação

288 Em termos de repertório, as Conferências de Viena legitimam-se como um deslocamento, ou mesmo um avanço, em relação ao helenismo crônico que sempre permeou a cultura estética alemã. Na historiografia praticada por Schlegel, as civilizações orientais são a origem de uma literatura universal, na qual “a fonte indecomponível da cultura asiática divide-se, em solo europeu, em Antigo e Moderno (K A VII, 73-79). A valorização do caráter germânico e nórdico em geral completa o deslocamento em relação ao antigo primado da cultura helênica; ao lado do resgate da Idade Média, esse repertório irá fornecer as bases para a escrita dessa história da literatura a um tempo nacionalista e metafísica. Esse deslocamento só pôde se realizar por meio da ideia de origem, que, no texto das Conferências, impõe-se a um tempo como princípio histórico e unificador. Ao longo do texto, podem-se identificar três diferentes acepções do termo “origem” que se complementam umas às outras. A primeira delas é origem entendida como fonte de toda poesia (aqui, no sentido de composição poética que se opõe, pelo estilo, à prosa). Ao censurar a predominância da prosa na língua e literatura francesas, Schlegel irá propor a solução para o “reflorescimento da

poesia na França.” Esse só poderá se dar por meio do retorno ao espírito da língua, isto é, ao francês arcaico (*Altfranzösich*). É nessa fonte primitiva que as poesias nacionais reencontram aquilo que tem em comum:

O único caminho em direção ao qual uma nação pode retroceder é o de suas próprias sagas e poesia originais e primitivas. Quanto mais perto das fontes, quando mais profundamente estas sejam hauridas, mais próximo estará aquilo que há em comum entre todas as nações. A poesia das nações, assim como elas próprias, interpenetram-se em sua origem.” (K A VI, p. 333)

Esse sentido de origem como os diferentes passados nacionais das nações europeias, as quais irão se encontrar em sua proto-história, é complementado pelo sentido da origem primeira do espírito e da poesia, que Schlegel irá detectar na cultura asiática, cujo ponto alto será a poesia grega. O terceiro e mais importante sentido do termo “origem” é o da revelação de Deus e do cristianismo na origem da história. Na quarta Conferência, onde discorre sobre a influência do pensamento asiático na filosofia ocidental, Schlegel estabelecerá, de maneira clara, o conteúdo programático de uma história cristã da literatura:

289

Essa luta entre a cristandade e a filosofia pagã, entre a velha doutrina panteísta e a nova crença, entre uma mitologia poética e uma religião moral [...], é, na história universal, não apenas a parede divisória entre dois mundos que se tocam, a Antiguidade que se distancia e o novo tempo que começa, mas é também, para a história da cultura e do desenvolvimento, o ponto de viragem e o núcleo. Trazer à luz essa virada e essa grande luta é a tarefa de uma história da literatura na qual a literatura não seja concebida como

mero estudo linguístico e amador, mas sim segundo sua influência sobre o destino das nações e sobre toda a humanidade. (K A VI, p. 89-90)

Na origem do “novo mundo” está a fusão do cristianismo com o “espírito livre nórdico”. O sentimento de natureza dos nórdicos presente nas velhas sagas é como que ressuscitado, sob sua nova forma, nos costumes germânicos, é a raiz da qual se originou o conjunto do novo espírito dos povos ocidentais (K A VI, p. 359).

290 Uma tentativa de recapitulação dos princípios que orientaram o projeto das Conferências de Viena pode então ser resumido nos termos de uma sistematização da história e, ao mesmo tempo, na ideia de história como revelação. Como texto, a história da literatura escrita por Schlegel organiza-se em épocas e gerações, apresentadas em uma linha contínua e cronológica; sua atualização, entretanto, pressupõe um movimento progressivo e divinatório:

A ideia mais elevada e mais profunda [...] é a concepção de uma contínua perfectibilidade do mundo, no sentido metafísico, da crescente e ininterrupta glorificação de Deus no eterno progresso de sua criação, da claridade em direção a uma claridade cada vez mais intensa. Pois essa ideia é, para o conhecimento metafísico, o próprio centro pulsante da nova revelação cristã.” (K A VI, p. 359)

Aqui, o conceito de *unendliche Annäherung* (“aproximação infinita”) é retomado, mas em um sentido cristão. Enquanto a apresentação das 16 Conferências segue o princípio historiográfico da continuidade, no sentido de uma cronologia linear, o espírito que anima essa trajetória é o de uma história progressiva e divinatória, segundo os mesmos pressupostos defendidos por Schlegel à época da *Athenäum* e mesmo *do Studiumaufsatz*. É uma

contradição evidente, causada, sem dúvida, pela atribuição necessária de um caráter programático à Conferência de Viena, o que certamente contribuiu para uma valorização negativa da obra de Schlegel produzida no período posterior a sua conversão ao catolicismo, em 1808.

REFERÊNCIAS

BEHLER, Ernst. *Friedrich Schlegel*. Hamburg, Rohwolt, 1966 (Rohwolts Monographien).

DIERKES, Hans. *Literaturgeschichte als Kritik*. Untersuchungen zu Theorie und Praxis von Friedrich Schlegels frühromantische Literaturgeschichteschreibung. Tübingen, Max Niemeyer, 1980.

FOHRMANN, Jürgen. *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Buchhandlung, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos da revista *Lyceum* e Fragmentos da revista *Athenäum*. In: Chiampi, I. (Coord.) *Fundadores da modernidade*. Trad. Willy Bolle. São Paulo, Ática, 1991 (Série Temas, v. 25).

291

_____. *Kritische Ausgabe*. Ernst Behler (org.) München/Paderborn/Wien, Ferdinand Schöningh, 1958ss.

WEIMAR, Klaus. Geschichte der deutschen Nationalliteratur. In: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München, Fink, 1989.

WIITE, Bernd. La naissance de l'histoire littéraire dans l'esprit de La révolution. In: ESPAGNE, M. e WERNER, M. (dir.) *Philologique I*. Paris, Edition de La Maison des Sciences de l'homme, pp. 69-87.

NOTAS

* O presente texto é parte do resultado da pesquisa desenvolvida na Universidade de Colônia, no Departamento de Literatura Geral e Comparada, no período de outubro de 2000 a novembro de 2001, com bolsa de Pós-Doutorado concedida pela FAPESP.

¹ Cf. Maas, W.P.M.D. Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel. *Revista Artefilosofia*, 4, 2008.

² A W Schlegel, *Berliner Vorlesungen*, I, 12, 20.