



NOVAS PALAVRAS DA CRÍTICA (II)

Organizadores

José Luís Jobim

Nabil Araújo

Pedro Puro Sasse



edições makunaima

Coordenador

José Luís Jobim

Revisão, diagramação e editoração

Casa Doze Projetos e Edições



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

N935 Novas palavras da crítica (II) [livro eletrônico] / Organizadores José Luís Jobim, Nabil Araújo, Pedro Puro Sasse. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2023.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87250-34-2

1. Literatura – Terminologia. 2. Crítica literária. 3. Ensaios brasileiros. I. Jobim, José Luís. II. Araújo, Nabil. III. Sasse, Pedro Puro.

CDD 803

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

NOVAS PALAVRAS DA CRÍTICA (II)

ORGANIZADORES

José Luís Jobim
Nabil Araújo
Pedro Puro Sasse

2023

Rio de Janeiro



Conselho editorial

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

Sumário

INTRODUÇÃO	6
CRÍTICA FEMINISTA Eurídice Figueiredo	8
ENERGIA Paula Glenadel	29
ESCRITAS DE SI Anna Faedrich	58
(I)MIGRAÇÃO Gerson Neumann	87
LITERATURA José Luís Jobim Roberto Acízelo de Souza	113
LITERATURA MARGINAL Luciano B. Justino	146
MÍSTICA Eduardo Guerreiro Losso	160
PRÊMIO LITERÁRIO Luiz Gonzaga Marchezan	195
ROMANCE POLICIAL Carla Portilho Pedro Puro Sasse	217
SISTEMA LITERÁRIO Anita Martins Rodrigues de Moraes	253
TESTEMUNHO Márcio Seligmann-Silva	277
SOBRE OS AUTORES	320
ÍNDICE	326

Introdução

6

Este segundo volume de *(Novas) Palavras da crítica* serve a vários objetivos. Primeiramente, ele celebra o sucesso e a longevidade do impacto de *Palavras da crítica* (1992), que se esgotou dois anos após sua primeira edição, mas continua circulando e sendo citado continuamente até hoje, tendo inclusive sido integralmente digitalizado e colocado na rede, em algum momento do passado. O responsável anônimo por estas ações acabou adivinhando a preferência do organizador daquele livro pela ciência aberta, à qual pertencem desde a sua concepção inicial as *(Novas) palavras da crítica*. De todo modo, como a ciência aberta é de acesso livre para o público em geral, mas tem sempre fontes de apoio e financiamento, agradecemos aqui a todas estas fontes (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Projeto Print-Uff Produção e circulação dos discursos e narrativas [*Production and Circulation of Discourses and Narratives*]). Em segundo lugar, este livro atende a um público crescente que se interessa pelos sentidos de termos conceituais utilizados em obras especializadas ou de divulgação. Trata-se não somente do público universitário, carente de iniciativas vinculadas à ciência aberta (que significa acesso livre ao conhecimento), mas também de toda uma comunidade de interessados nas questões tratadas pelos verbetes que compõem este volume. Mantendo a coerência com o livro original, aqui o leitor também encontrará,

para cada verbete, um ensaio relativamente extenso, em vez de uma formulação sintética, própria aos dicionários. Em terceiro lugar, estas (*Novas*) *palavras da crítica* fazem parte de um projeto mais amplo, em que se incluem vídeos, com os autores falando de modo mais informal sobre sua contribuição neste livro, e com debate após a fala. Os vídeos, também em acesso aberto, podem ser vistos no canal do YouTube do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, em https://www.youtube.com/playlist?list=PLoNm6_h7HMQy4kruCwuWI-3GjuA18Ui-G-I, assim que forem disponibilizados. Este projeto, como um todo, justapondo livro e vídeos, visa também aumentar a disponibilidade de material disponível em português na *World Wide Web*, congregando modos de apresentação diferentes sobre os mesmos tópicos conceituais. Levando em conta a necessidade crescente e não atendida de materiais de qualidade para uso nos diversos níveis de ensino, tivemos como um de nossos objetivos contribuir para o atendimento da demanda por este tipo de livro. Finalmente, aproveitamos aqui para agradecer a todos e todas que participaram deste projeto, e já anunciamos que outros volumes e vídeos serão produzidos, nos próximos anos.

7

José Luís Jobim
Nabil Araújo
Pedro Puro Sasse

Crítica feminista

Eurídice Figueiredo

8

Vivemos o nosso tempo e nem sempre (talvez nunca) sabemos compreender e analisar aquilo que acontece a nossa volta. Ser contemporâneo, segundo Giorgio Agamben (2009, 58-59), é justamente não coincidir com o tempo presente; essa dissociação permite uma melhor apreensão do tempo. “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”. O olhar fixo no seu tempo permite perceber não as luzes, mas o escuro, o obscuro, então ser contemporâneo é conseguir ver na obscuridade. Essa metáfora de luz e sombra evoca o que dizia Pasolini a respeito do fim dos vaga-lumes no meio das luzes ofuscantes do fascismo, ideia que foi retomada por Didi-Huberman. Falar de crítica feminista é medir a distância percorrida em um século e pensar nos avanços que foram feitos, discernir essas pequenas conquistas no meio da escuridão de um tempo de retrocessos fenomenais no Brasil; refletir sobre as possibilidades de criação de uma crítica feminista corresponde a pensar na sobrevivência dos vaga-lumes evocada por Didi-Huberman (2014, 49): “Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes”. Há, pelo menos, três questões interconectadas: o que é a crítica feminista, o que é a escrita de autoria feminina, o que é ser mulher.

O que é ser mulher

Com a desconstrução derridiana (sobretudo), o medo de cair no essencialismo tornou problemática qualquer criação de categorias. Muitas teóricas feministas questionam a consistência de um ser mulher original e coerente que se oporia ao homem, no binarismo característico da metafísica ocidental que Derrida se propôs a desconstruir. A adesão ao desconstrutivismo dificultou as delimitações do feminismo porque a entidade “mulher” passou a ser vista como uma categoria não válida. Mesmo falar de “mulheres”, a fim de dar ênfase às mulheres reais em sua existência social, não resolve plenamente a questão porque se subsume que elas se opõem aos homens em sua existência igualmente real, desembocando, mais uma vez, no binarismo.

Enquanto as teorias feministas clássicas sempre trabalharam com a categoria “mulher/mulheres”, que seria o sujeito que procuravam promover e ao qual buscavam dar visibilidade e força política, Judith Butler em seu livro *Problemas de gênero* (2010, 18), publicado originalmente em 1990, colocou em xeque essa categoria afirmando que não se pode mais conceber esse sujeito “em termos estáveis ou permanentes”. Ao se negar a excluir e naturalizar a fim de poder delimitar o sujeito, ela recusa, no mesmo movimento, o caráter essencialista do sujeito “mulher”. Ela se contrapôs também às teorias feministas que postulavam uma distinção entre sexo e gênero, sendo que o primeiro corresponderia ao domínio anatômico (biológico) e o segundo ao domínio sociocultural; Judith Butler, ao contrário, afirma que tanto o sexo quanto o gênero são construídos socialmente, portanto não é possível conceber o primeiro como natural. A rigor, ela não vê distinção entre sexo e gênero. “Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo” (2010, 25). A ideia de Butler se alicerça na convicção de que não se pode separar corpo e mente, como faz a filosofia ocidental; ela afirma que o corpo não tem nada

de natural, ele é construído à medida que a criança é educada pelos instrumentos sociais de poder que a levam a se transformar em uma mulher, segundo os códigos vigentes, como já advertira Simone de Beauvoir no seminal *O segundo sexo*, obra de 1949.

Butler vê o gênero sempre em relação, portanto ela vai de encontro às teorias feministas que consideram o gênero como um atributo do sujeito. Em termos políticos, isso se manifestaria numa forma de solidariedade que não exclui as contradições e as divergências. Seu ideal normativo seria a incompletude, livre de qualquer força coercitiva, uma totalidade permanentemente protelada, portanto, sem *telos* normativo. Desconstruindo toda consideração essencialista sobre o sujeito “mulheres”, ela aponta para o fato de que, ao lado de gêneros inteligíveis, que têm relação de coerência e continuidade entre sexo, gênero e sexualidade, há aqueles que parecem ser falhados, como é o caso dos transexuais e intersexuais. Sua proposta é, então, criar e disseminar “matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero” (2010, 39) para enfrentar o falocentrismo que propugna a heterossexualidade compulsória.

10

Butler (2010, 59. Grifo da autora.) se apropria do conceito de devir de Gilles Deleuze quando se refere ao tornar-se mulher de Beauvoir, “*mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações”. Butler concebe o gênero como um devir que pode dar a aparência de uma cristalização, de algo definitivo, mas de fato é movente, não cessa de se transformar. Em outras palavras, o gênero (ser mulher) não é nem uma substância, nem uma coisa natural e definitiva.

Teresa de Lauretis, no artigo “Tecnologia do gênero”, também critica a noção de gênero baseada na diferença sexual, considerando-a limitadora e mostrando que ela permanecia atada aos termos tradicionais do patriarcado. A primeira limitação do conceito de

diferença sexual estaria no fato de se basear na oposição universal do sexo, o que impede a percepção de que há muitas diferenças entre as mulheres. Em outras palavras, não existe a Mulher, como uma essência universalizada. A segunda limitação estaria na reacomodação do potencial epistemológico do pensamento feminista sem sair do sistema patriarcal.

Como Butler, de Lauretis relê a questão a partir de Foucault, adotando a noção de “tecnologia sexual”, o fato de que a sexualidade é resultado de um conjunto de ações sociais que engendram comportamentos e relações sociais; afirma que o sistema de gênero é um sistema simbólico que relaciona o sexo a conteúdos culturais, em outras palavras, se alguém se declara do sexo masculino ou feminino se infere que possui todos os atributos da masculinidade ou da feminilidade. “A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo tanto da representação quanto da autorrepresentação” (Lauretis, 1994, 217). Para ela, o sujeito do feminismo não é nem a Mulher, nem as mulheres reais, engendradas pela tecnologia do gênero. A definição do sujeito do feminismo se encontra em andamento (devir), portanto, não se cristaliza numa forma única e imutável. Negar o gênero, segundo de Lauretis, é negar o fato de que a opressão das mulheres se insere nas relações sociais. Não é à toa que políticos conservadores no Brasil têm impedido a adoção de políticas públicas, sobretudo educacionais, no sentido de promover o debate sobre as questões de gênero.

Para Nelly Richard (2002, 157), o “diferencial está na vontade feminista de não ceder ao ceticismo pós-moderno da crise de valor e fundamento, que costuma arrastar tal constatação” para prosseguir na luta contra o peso da hegemonia masculinista. Desse modo se configuram novas políticas e poéticas da subjetividade de modo a realizar o projeto emancipatório. Retomando Gayatri Spivak, Richard considera o “essencialismo operacional” como um recurso estratégico na luta feminista: ainda que se reconheça que

não existe um sujeito estável chamado “mulher”, ainda que não se possa reconhecer no signo “mulher” um sentido ontológico coerente e unificado, pode-se apelar para o nome das mulheres na perspectiva de um coletivo que deve se organizar.

Esse coletivo de mulheres é cheio de dissonâncias, de conflitos de classe e raça, de localização geográfica, de tendências políticas, de disputas pelo poder, tudo podendo e devendo ser negociado numa perspectiva transformadora. Chandra Mohanty (2017, 311) critica a visão hegemônica do feminismo ocidental em relação às mulheres reais do Terceiro Mundo, assinalando uma posição interseccional. “Esta ligação entre mulheres como sujeitos históricos e a representação da Mulher produzida por discursos hegemônicos não é uma relação de identidade direta, ou uma relação de correspondência ou simples envolvimento. É uma relação arbitrária, estabelecida em contextos culturais e históricos particulares”. No Brasil a atuação de Lélia Gonzalez e outras feministas negras vai no mesmo sentido, porque a tomada de consciência e a mudança de posição desencadeiam a transformação das mulheres negras, de objetos falados pelos outros em sujeitos de seu próprio discurso, sujeitos que escrevem, que discursam em fóruns e apresentam propostas.

12

A escrita feminina

No que concerne à questão tão rejeitada da “escrita feminina”, atualmente se prefere falar em “escrita de autoria feminina”. O que muda? Se o adjetivo “feminina” se aplica à escrita, supõe-se que existiria uma especificidade no produto (a obra), enquanto que se o adjetivo se aplica à autoria isso implica tão somente que a escritora é uma mulher. Algumas tentativas de tipificação, principalmente nos anos 1970/80, como a de Béatrice Didier (1981), postulavam a preeminência da escrita autobiográfica e da narrativa em primeira pessoa, uma escrita intimista.

A escritora Hélène Cixous colocou muita ênfase na necessidade de as mulheres escreverem, buscando uma linguagem própria.

Em *O riso da Medusa*, publicado originalmente em 1975, ela procura mulheres fortes em torno de si, encontra muito poucas e se pergunta onde estariam as grandes figuras femininas da literatura; critica escritoras do passado que teriam praticado uma escrita masculina, tendo em vista que buscaram seguir os modelos existentes, modelos criados pelos homens. A autora resgata a Medusa que, segundo o mito, é decapitada pelos homens que se sentem ameaçados, dizendo que as mulheres são monstruosas (como a Medusa); elas acabaram se subjugando, com vergonha de seu poder. Numa linguagem poética que evoca Rimbaud, Cixous profetiza o devir da escrita feminina.

Falarei da escrita feminina: *do que ela fará*. É preciso que a mulher escreva: que a mulher escreva sobre a mulher e chame as mulheres para a escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto foram afastadas de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto - como no mundo e na história - com seu próprio movimento! (2010, 37).

13

Ao tematizar a escrita feminina, Cixous se refere enfaticamente ao corpo, à importância de falar do corpo e a partir do corpo da mulher. “Eu escrevo mulher: é preciso que a mulher escreva a mulher” (2010, 40), em outras palavras, a escrita feminina deve inscrever a feminilidade, já que até agora as escritoras reproduziram as representações clássicas da mulher sensível-intuitiva-sonhadora. A literatura foi gerada por uma “economia libidinal e cultural masculina” com o recalçamento da palavra das mulheres, condenadas ao silêncio. Isso é particularmente grave porque “a escrita é a possibilidade *mesma da transformação*, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo” (2010, 43, grifos da autora).

Para Cixous é preciso que as mulheres escrevam porque é “a invenção de uma escrita *nova, insurgente* que permitirá as rupturas e transformações tanto a nível individual quanto coletivo” (2010, 45, grifos da autora). Escrevendo, as mulheres se voltarão

para seu corpo, que lhes foi confiscado, tornando-se o inquietante estrangeiro. Nessa expressão, Cixous convoca o texto de Freud sobre o *Unheimlich* que, em francês, tem como subtítulo “l’inquiétante étrangeté”. Como o corpo da mulher foi censurado, assim como sua palavra, Cixous apela para que as mulheres escrevam: “é preciso que seu corpo seja ouvido” (2010, 45).

14

Cixous reconhece a dificuldade de se teorizar a prática da escrita feminina, codificá-la; não obstante, ela sempre excederá o discurso falocêntrico e só poderá ser pensada por sujeitos que quebram os automatismos, os marginais que nenhuma autoridade subjuga. “É preciso que a mulher escreva pelo seu corpo, que invente a língua inexpugnável que quebre os muros, classes e retóricas, prescrições e códigos, que ela submerja, transpasse, ultrapasse o discurso reservado...” (2010, 55). A descoberta, em 1976, da obra de Clarice Lispector, provocou forte impacto nela porque se identificou com o seu projeto literário, uma maneira de escrever que fogia do realismo social e da lógica escritural dos homens. Para criar as personagens sensíveis, com reações inesperadas, que trilham um caminho incerto, Clarice usa uma linguagem que é igualmente desorientada, forjando o indecível, noção muito cara a Derrida. As postulações de Cixous não devem ser tomadas por uma regra, muito menos por uma imposição dogmática. Trata-se muito mais de uma maneira de instigar as escritoras a buscar novas linguagens, novas maneiras de exprimir experiências de mulheres.

Se não é possível falar de uma escrita feminina sem cair no essencialismo que configura uma identidade fixa do que é uma mulher, não se pode ignorar que o fato de ser mulher tem algum impacto no tipo de literatura produzida. Nelly Richard (2002, 137) afirma que muitos textos escritos por mulheres, “por mimetismo passivo ou por subordinação filial à autoridade paterna da tradição canônica”, reproduzem os modelos de subjugação masculina. Escritoras como Nélida Piñon, por exemplo, recusam essa categoria de “escrita fe-

minina”, que as colocaria no gueto enquanto aspiram ao universal (masculino?). Nelly Richard (2002, 131) afirma, a partir de uma citação de Lyotard, que dizer que a linguagem não tem sexo é suspeito, pois “equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do impessoal, para falar em nome do universal”.

Não basta ser mulher para que seu texto tenha a força transgressora das escritas minoritárias. Algumas escritoras brasileiras que começaram a publicar no final do século XX e, sobretudo, a partir do ano 2000, preferem escrever na terceira pessoa criando protagonistas e narradores masculinos. Este é o caso de Patrícia Melo¹ e Ana Paula Maia, para citar só dois exemplos de autoras bastante consagradas, com romances publicados por grandes editoras e premiados. Mas, como pondera Richard (2002, 137), “também não basta desenvolver o tema da mulher e da identidade feminina para que o trabalho com a língua produza [...] a diferença genérico-sexual”. A pergunta que se pode colocar é: como escrever de maneira a marcar a diferença de gênero e se tornar um “ativo princípio de identificação simbólico-cultural” (Richard, 2002, 137)? Carola Saavedra (2021, 54), em livro recente, dá seu depoimento sobre o assunto:

O conceito de escrita feminina parte de uma premissa essencialista ao enxergar na produção das autoras um estilo próprio feminino, isto é, as mulheres escreveriam como mulheres por possuírem um corpo de mulher e terem uma experiência única ligada a esse corpo. Esta seria uma experiência instintiva, e o resultado seria uma escrita poética, intimista, autorreferente e não linear [...]. Esse tipo de análise acabou criando a ideia de uma escrita feminina, pergunta que perseguiu as escritoras nas entrevistas: existe ou não existe uma escrita feminina? Assim, a teoria da escrita feminina acabou se tornando por muito tempo

1 Rompendo essa tradição, Patrícia Melo publicou em 2019 o romance *Mulheres empilhadas*, verdadeiro libelo contra o feminicídio com narradora-protagonista feminina.

o grande calcanhar de Aquiles das escritoras, porque, ao se pressupor a existência de uma escrita de mulheres, dava-se a toda a sua produção um caráter de literatura inferior, de menor qualidade. O outro da norma, o segundo sexo.

Como exemplo, continua Saavedra, cita-se Clarice Lispector, que teria feito livros intimistas, ignorando os que têm uma escrita clara e objetiva. Após citar os preconceitos contra a escrita das mulheres (dizem: ela tem sucesso porque escreve como homem, tem um homem que a ajuda etc), Saavedra questiona o conceito de universal (o que homens brancos escrevem), para finalmente perguntar se todas as histórias já foram contadas (parto, amamentação, menstruação, menopausa, aborto, lesbianidade, etc). Ao fazer isso, ela aponta para o que está sendo escrito pelas mulheres nos dias de hoje. Não há, obviamente, uma resposta aplicável a todo o repertório de autoras, cada uma dá sua versão narrativa, poética ou dramática, cada artista busca a vertente com a qual possa exprimir seus impulsos criativos, seus *insights*, suas angústias, seus traumas.

16

A crítica feminista

Sobre a crítica feminista, o primeiro artigo publicado no Brasil foi o de Elaine Showalter (1994), “A crítica feminista no território selvagem”, no qual ela discute as possibilidades de a crítica feminista criar novos modelos conceituais para analisar as obras produzidas por mulheres ao longo do tempo. Como criar novos modelos conceituais? Como a literatura produzida por mulheres se coloca na mesma tradição da literatura escrita pelos homens, é um problema tentar detectar até que ponto as escritoras imitam os homens ou tentam criar novos modelos, novas maneiras de dizer. Enquanto escritoras (Virginia Woolf, Hélène Cixous, Virginie Despentes) criticam suas antecessoras, acusando-as de se curvar ao *establishment*, outras se recusam a admitir que a literatura escrita por mulheres seja (ou deva ser) diferente. Como a crítica vem depois da escrita literária, nós estamos realmente no território selvagem.

Elaine Showalter constata que a crítica feminista costuma ser revisionista. Para isso, se apoia em estruturas preexistentes a fim de fazer a revisão da História. Só que, ao se apoiar nas teorias críticas masculinas, pretensamente universais, a crítica feminista busca o beneplácito dos detentores do poder masculino. A análise corre o risco de girar em falso. Por outro lado, não podemos ignorar os grandes pensadores como Freud, Foucault, Derrida, Lacan e outros. Então nós estamos sempre na corda bamba. Como salienta Showalter (1994, 29), a crítica feminista (que ela prefere chamar de ginocrítica) estuda a mulher como escritora e “seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres”; ela aponta a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. Ela se propõe a mapear as tendências críticas nos vários feminismos (americano, inglês e francês), afirmando que as teorias da escrita das mulheres usam quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Sem descartar totalmente os três primeiros, pois cada um deles oferece uma perspectiva interessante, adota o modelo cultural que, de alguma maneira, incorpora os outros três. “As ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias” (1994, 35).

Showalter destaca a necessidade de reinventar a linguagem de modo a falar fora da estrutura falocêntrica que silencia as mulheres pela censura exercida em nome do pudor e da pureza. “A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado estes fantasmas, não é na linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença” (1994, 39). Sobre a linguagem, Roland Barthes (1978), na sua *Aula* no Collège de France, já assinalava que a língua não é neutra, ela é

fascista porque obriga a dizer as coisas de certa maneira. E Marina Yaguello (1978), no livro *Les mots et les femmes*, demonstra que a língua francesa é sexista (a língua portuguesa também). Desse modo, as escritoras têm de enfrentar essa dificuldade, principalmente para escrever sobre o corpo e a sexualidade, já que a maioria das palavras ligadas ao corpo das mulheres tem conotação pejorativa. Por isso mesmo, elas foram educadas a não pronunciá-las para não ferir o pudor que deviam demonstrar.

Elaine Showalter vai ao encontro de Virginia Woolf, que falava da mulher “anjo do lar”, simpática, altruísta, sem opinião própria, portanto, uma mulher que nunca criticaria um homem. Além disso, como é pura, não tem coragem de falar da sexualidade. Woolf (2016, 17) afirma ter conseguido matar o “anjo do lar”, porém “falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, creio que não resolvi”. As escritoras têm “muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer” (2016, 17). Diante dessas afirmações, é relevante atentar para a centralidade do corpo tanto na escrita de autoria feminina quanto na crítica feminista. As mulheres falam de seu corpo de maneira diferente daquilo que vem sendo feito pela tradição literária masculina, problematizando as experiências corporais, sobretudo nos últimos 20 anos. Ao escolher o título para meu livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020), quis enfatizar que procuro produzir uma crítica feminista. Para pensar essa questão é importante questionar a neutralidade na construção do conhecimento.

A partir do livro *Feminism and Methodology* de Sandra Harding (1987), Ivan Jablonka (2020, 16) afirma que a neutralidade “nunca é neutra: ela confunde frequentemente masculino e universal”. Fazer crítica feminista pressupõe a consciência do lugar que ocupamos enquanto mulheres e a acuidade na visão que temos do campo teórico-crítico que já foi elaborado sobre o assunto. Esse olhar também implica uma leitura atenciosa da tradição literária a

fim de detectar as pequenas inflexões que escritoras de vários países e várias línguas fizeram em sua obra, inflexões que podem balizar a percepção das diferenças na construção de suas intrigas e suas personagens. Até que ponto personagens femininas criadas pelas escritoras se distinguem das que foram apresentadas pelos autores canônicos? Qual o grau de autonomia que têm essas personagens? Elas têm acesso à voz narrativa?

A partir da análise de amplo material repertoriado nos últimos anos, parece-me que há muitas leituras enviesadas. Não basta afirmar que as personagens femininas de livros de escritoras contemporâneas são rebeldes e lutam contra o patriarcado. Muitas personagens fizeram isso nos romances de escritores, morreram, se suicidaram, ficaram loucas, foram trancafiadas, etc Então temos de buscar as diferenças, se suas personagens se tornam sujeitos de seu destino, sujeitos de seu discurso. O que mudou? O tema do adultério, que dominou o romance do século XIX, continua existindo, porém tratado de maneira diferente, com mais leveza. Um fato relevante deve ser destacado: assuntos que apareceram de modo rarefeito na literatura canônica irromperam nos romances de escritoras contemporâneas, como o estupro, o incesto, o aborto, o erotismo feminino, o feminicídio. Uma crítica feminista tem de estar atenta à maneira como temas tabu como esses são tratados, como as personagens femininas se comportam, até que ponto elas passam de vítimas a sujeitos do discurso, de subjugadas a autônomas, estando no comando de suas vidas.

Em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, a personagem estuprada engravida, aos 17 anos, pensa em fazer um aborto, mas está tão traumatizada que não realiza o procedimento. Ela não denuncia, não conta aos pais; a personagem, jovem e emocionalmente frágil, sente um misto de culpa e vergonha que a paraliza. Numa crítica paternalista, o foco recai sobre os pais que não a protegeram. Ainda, eles nunca souberam o que aconteceu, ela se calou, não conseguiu

falar, o que é um traço dominante das vítimas de estupro. Ela é o sujeito de sua história infeliz. Mas fazer uma crítica feminista consiste em não atribuir o papel de sujeito aos pais, como se a personagem fosse uma criança, incapaz de decidir. A perspectiva da autora é feminista porque ela não coloca a personagem em dependência dos pais (nem de ninguém), ela demonstra como a educação das moças leva ao silenciamento do estupro, o que é ótimo para o criminoso porque ele nunca será denunciado. A personagem assume o peso do crime de que foi vítima, tornando-se uma pessoa melancólica devido à dificuldade de elaborar o trauma.

Ignorar em suas análises o estupro em romances tais como *As parceiras* de Lya Luft, *Sinfonia em branco*, da Adriana Lisboa, *Mar azul* de Paloma Vidal, se atendo a elementos formais ou temáticos, sem levar em conta que as personagens são marcadas pelo estupro ocorrido na infância/adolescência, não é fazer crítica feminista. Este é um olhar que eu poderia chamar de “distraído”, na verdade alienado. A questão da violência sexual contra as mulheres é temática recorrente nas obras mais recentes das escritoras e é preciso levar isso em consideração.

Resta ainda a questão de como se posicionar em relação aos escritores do passado que criaram personagens femininas tão fascinantes. E, sobretudo, como compará-las com as personagens criadas por escritoras nos últimos 50 anos, como estabelecer categorias críticas válidas que não coloquem cada vez mais a crítica feminista no gueto. Sem querer fazer clivagens entre os sexos, postulo, antes, a androginia e a capacidade de imaginação e de fabulação do(a) escritor(a) para se colocar no lugar do outro, para fazer-se outro ao criar suas ficções. Sem essa compreensão, arma-se o gueto de “mulheres que só sabem falar de mulheres”, o que é tudo o que o *establishment* masculino quer.

Todas as grandes personagens femininas do cânone ocidental são rebeldes e apaixonadas, ousam enfrentar a sociedade

patriarcal que as oprime e as relega à domesticidade sob o jugo de um marido, desde *Tristão e Isolda* até *Madame Bovary* ou *Anna Karenina*. Quase todas morrem no fim do romance (ou são afastadas para bem longe, como a Capitu brasileira), assim como morrem todas as heroínas da ópera, como mostrou Catherine Clément (1979) em *L'opéra ou la défaite des femmes*. De um lado, o escritor é fascinado por mulheres fortes; de outro, a *doxa* exige que sejam condenadas. Considerando que são as mulheres as grandes leitoras de romances, o mau exemplo é punido para que não seja imitado, ou seja, tem uma função disciplinadora, pedagógica.²

Virginia Woolf (1985, 109) considera que as personagens femininas criadas pelos homens são vistas unicamente do ponto de vista de sua relação amorosa com eles, nada mais parece interessar os autores. “Daí, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos surpreendentes de sua beleza e horror, sua alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – pois é assim que um amante a veria à medida que seu amor crescesse ou diminuísse, fosse próspero ou infeliz”. Na vida real, porém, as mulheres eram, na maioria das vezes, espancadas, enclausuradas, ocupadas com o trabalho doméstico e a criação dos filhos. Virginia Woolf faz um exercício mental para imaginar como as mulheres deveriam escrever sobre suas vidas, narrando experiências que nunca foram enfocadas pelos escritores no passado e não tentando imitar a escrita dos homens. “Seria mil vezes lastimável se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como os homens, ou se parecessem com os homens, pois se dois sexos são bem insuficientes, considerando-se a vastidão e a variedade do mundo, como nos arranjariamos com apenas um?” (1985, 116).

2 É bastante esclarecedor ler os documentos do processo contra Flaubert por atentado à moral e à religião por causa de *Madame Bovary*. O mais interessante argumento da defesa é que Emma Bovary é punida por seu desvio de conduta; sua morte atroz afastaria qualquer leitora do mau caminho.

O que muda na construção das personagens femininas criadas por escritoras? É preciso elucidar quais são as estratégias narrativas que entram em circulação para não repetir o modelo do romance burguês do século XIX. Em *Madame Bovary*, Emma é oprimida pelo seu lugar na sociedade e, ao mesmo tempo, movida pelo desejo de se rebelar, porém está condenada à desilusão e à morte. Na sua análise do romance, Maria Rita Kehl (2016) salienta que, apesar de ser uma mulher fálica, poderosa porque amante ativa, Emma continua sendo falada pelo discurso do Outro, sem chegar à posição de sujeito. Por essa razão, fracassa sempre, o que a leva ao suicídio. Jacques Rancière (2021, 136) analisa dois personagens do século XIX: Julien Sorel, de *O vermelho e o negro*, e Madame Bovary; ele mostra que, filhos de camponeses, os dois partem em busca “de paixões ideais, ambos sérios até à morte que sanciona seu desejo de viver uma outra vida que não a destinada às pessoas de sua condição”. Ele coloca a ênfase na classe social, mas podemos ver como o gênero é um elemento a mais na opressão e no fracasso de Madame Bovary, porque Julien quase consegue chegar ao topo, como ambicionava.

Até que ponto as personagens dos romances contemporâneos repetem ou fogem às duas figurações das posições sociais e ideológicas das mulheres, de um lado, o “anjo do lar”, na concepção de Virginia Woolf, de outro, a “louca do sótão”? Norma Telles (1992, 56) assinala que a louca do sótão, criada por Charlotte Brontë em *Jane Eyre*, é o duplo do anjo do lar. A figura da louca do sótão é evocada para que a autora possa chegar a bons termos com sua própria fragmentação. “É uma dramatização da cisão provocada pelo desejo de ser aceita por uma sociedade que a autora está [...] contestando e desafiando”. Na tradição brasileira, a metáfora da louca, fechada num internato, sanatório ou prisão, é longa: de Úrsula de Maria Firmina dos Reis a *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* de Maria José Silveira, *Carta à rainha louca* de Maria Valéria Rezende, *Sorte* de Nara Vidal e *Estranha entre nós* de Sandra Godinho, passando

por *Hospício é Deus* de Maura Lopes Cançado e *As parceiras* de Lya Luft. Para resumir, poderia dizer que a “louca do sótão” corresponde à mulher que se revoltou, matou o “anjo do lar” e foi punida pelos homens com o enclausuramento. O estupro, o feminicídio e a violência doméstica seriam, em nossos dias, formas de punição para a libertação das mulheres, sua maior circulação no espaço público, suas conquistas?

Importa colocar a questão da historicidade e destacar uma linhagem de mulheres que escreveram, como construíram suas personagens e suas intrigas. Comparando Virginia Woolf com as jovens escritoras de hoje, percebemos um avanço: a autora de *Orlando* afirmava que tinha dificuldade em tratar do corpo, enquanto atualmente as escritoras estão abordando temas tabu, assuntos cujo foco é o corpo. Como tratar desses temas na literatura? Como a crítica feminista deve abordar esses textos? Apesar da imensa prevalência da presença masculina na tradição literária, as novas gerações já começam a se beneficiar da existência das escritoras anteriores que lhes abriram caminho, principalmente as da segunda onda do feminismo nos anos 1960/1970.

Assim, interessa ver, dentro da perspectiva de uma crítica feminista, quais estratégias narrativas as escritoras dos séculos XX e XXI usam a fim de fazer com que suas personagens femininas sejam sujeitos de seu próprio discurso. Observamos como se processa a autonomização das mulheres enquanto cidadãs, no palco social, e como isso se reflete (ou não) no âmbito doméstico, em suas relações afetivas e sexuais. Resta saber como isso é tematizado pelas escritoras. Até que ponto a literatura “representa” alguma coisa do real? Qual a parte de realismo na ficção? Leonor Arfuch (2013, 104) postula que a escrita literária dá forma à experiência, propõe uma coerência inexistente na vida, uma cronologia, uma narrativa em que o desejo de real ordena uma história que era fragmentária, uma ordem sempre provisória, que outras vezes virão perturbar no

incessante devir dos relatos. Nas inúmeras narrativas de mulheres “o eu se enuncia *para* e *por* um outro” e, ao fazer isso, dá forma e sentido à vida, cuja unidade não existe fora do relato. Portanto, não existe “um sujeito” ou “uma vida” que o relato poderia representar, pois o sujeito e a vida “enquanto unidade inteligível são o resultado da narração” (2013, 75).

24 Roland Barthes já postulava em sua *Aula* (1978), que a literatura opera um deslocamento na língua; muitos saberes perpassam o texto literário, de maneira indireta, e por isso ela é sempre realista, não no sentido de escola ou movimento, mas porque veicula sempre um brilho do real, operando nos interstícios da ciência. Para Barthes (1978, 19), “através da escrita o saber reflete sobre o saber, de acordo com um discurso que não é epistemológico, mas dramático”. Em outras palavras, as epistemologias são encenadas por personagens que ensejam visões multifacetadas e até disparatadas em enunciações que acusam as subjetividades colocadas em circulação. Na literatura não há enunciados conclusivos, definitivos. Ainda que o real não possa ser “representado” porque o real e a linguagem pertencem a ordens diferentes, a literatura aceita o desafio de realizar o impossível e ser, ao mesmo tempo, realista e irrealista.

Não se trata de postular que escritoras representam, de maneira autêntica e realista, as situações reais vividas por elas. As mulheres recriam em suas obras um imaginário que está ancorado no local e no momento histórico em que vivem. Assim, escritoras escrevem a partir de sua formação e de suas experiências tanto no país como em outros países, já que grande parte delas tem um trânsito internacional. O que depreendemos ao ler as escritoras é um imaginário compartilhado, nas palavras de Evelyne Ledoux-Beaugrand (2013, 17), “um imaginário que não se fundamenta nem na biologia nem numa ontologia feminina, tendo muito mais a ver com a localização das mulheres num espaço sócio-simbólico”. Esse imaginário nos revela um mundo plural, heterogêneo, com escritos de mulheres de

todas as idades, etnias, regiões. Não existe homogeneidade possível, assim como não se percebe nenhuma especificidade de uma “escrita feminina”. Adrienne Rich (2017, 67) escreve que uma crítica feminista deve considerar a obra “como um indício de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como a nossa linguagem tem nos aprisionado ou liberado, como cada ato de nomear tem sido, até agora, uma prerrogativa masculina e como podemos começar a enxergar e a nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira”.

Proliferam visões díspares de mulheres, cada vez mais presentes na criação, na edição de pequenas e grandes editoras e na crítica literária. Nos últimos cinquenta anos, nota-se um aumento na produção de autoria feminina em que se destacam várias tendências, que vão do romance histórico às narrativas de filiação, da prosa intimista, às vezes poética, aos romances de um realismo bruto, textos escritos com humor, ironia ou sarcasmo. A autoficção e demais formas autobiográficas, tais como relatos de infância, memórias e diários, ganham cada vez mais relevância.

Enquanto os homens veem o corpo feminino de maneira euforizante – beleza, sensualidade, encanto –, as mulheres buscam expressar as vicissitudes do corpo que só elas conhecem. De um lado, um olhar que projeta uma imagem vista de fora, de outro, o corpo vivido e movido pelos afetos. Esta é a grande novidade na literatura brasileira de autoria feminina: algum nó foi desatado, as línguas se soltaram, as escritoras tornaram-se sujeitos de sua história e começaram a criar personagens que tentam, desesperadamente, se tornar sujeitos de sua história. Uma nova tradição se forma.

Ao ler e interpretar livros de mulheres, o itinerário metodológico deve propor análises de um imaginário, considerando que as escritoras fabulam, se reinventam e, sobretudo, transgridem a ordem vigente porque escrever já é uma forma de transgressão. A literatura passa pela mediação da linguagem, não podendo, portanto, repre-

sentar fielmente um vivido das autoras. Tatiana Salem Levy (2011, 19), em sua leitura da experiência do fora em Blanchot, pontua que o “engajamento do escritor consistiria menos em fazer a ponte entre literatura e realidade exterior do que em construir a própria realidade literária”, ou seja, “construir a (ir)realidade fictícia” (2011, 23).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC):Argos, 2009.

ARFUCH, Leonor. Mujeres que narran; autobiografía y memorias traumáticas. In: *Memoria y autobiografía; exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. p. 73-104.

BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.

BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 2 volumes. 3ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero; feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Diário I. *O sofredor de ver*. Perfil biográfico de Maurício Meireles. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

CIXOUS, Hélène. *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris:Galilée, 2010.

CLÉMENT, Catherine. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris:Grasset, 1979.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: PUF, 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GODINHO, Sandra. *Estranha entre nós*. São Paulo: Libertinagem, 2022.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano; ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

JABLONKA, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea*; manifesto pelas ciências sociais. Tradução de Verónica Galíndez. Brasília: Editora UNB, 2020.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e impasses*; o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne. *Imaginaires de la filiation*. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes. Montréal: XYZ, 2013.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2005

MOHANTY, C. T. “Sob os olhos do Ocidente: estudos feministas e discursos coloniais”. In: BRANDÃO, I. et. al. (Orgs.). *Traduções da cultura*; perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Editora Mulheres/EdUFAL, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Tempos modernos*: arte, tempo, política. Tradução de Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2016.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. A escrava. Conto. Edição alusiva ao centenário de morte de Maria Firmina dos Reis. Belo Horizonte: Editora PUC-MG, 2018.

REZENDE, Maria Valéria. *Carta à rainha louca*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

RICH, Adrienne. “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”. In: BRANDÃO, I. et. al. (Orgs.). *Traduções da cultura*; perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Editora Mulheres/EdUFAL, 2017.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas* arte, cultura, gênero e política. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável*; ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses*; o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo Livros, 2^a ed. 2019.

VIDAL, Nara. *Sorte*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

VIDAL, Paloma. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2016.

YAGUELLO, Marina. *Les mots et les femmes*. Paris: Payot, 1978.

Energia

Paula Glenadel

Mapeando a questão da energia

O termo *energia* nos chega através do latim vulgar *energia*, derivado do grego ἐνέργεια /*enérgeia*. O termo grego original significa “força em ação”, opondo-se a δύναμις / *dýnamis*, que significa “força em potência”; em Aristóteles, o termo é tomado no sentido de operação perfeita, acabada, e serve para designar a realidade efetiva, por oposição à realidade possível, de maneira que uma pequena noz traz em si a possibilidade de transformar-se (ou não) em uma grande árvore, ou um bloco de mármore contém a possibilidade de vir a ser (ou não) uma estátua. Essa visão, que busca um princípio de unidade em meio às múltiplas e incessantes transformações de todas as coisas, será retomada durante a Idade Média por Tomás de Aquino. Ele mobiliza o pensamento do filósofo grego na sua *teologia natural*, em cujo contexto se consolida a noção de um *Deus* entendido como “primeiro motor”, “motor imóvel” ou puro ato, ser a partir do qual a realização necessária do ato feito dá sustentação à potência contingente de se vir a fazer ou a ser qualquer coisa no mundo.

Ao longo dos muitos séculos que se seguiram a essa primeira abordagem, inscrita inicialmente nos âmbitos filosófico e teológico, contudo, a discussão foi se espalhando para outros contextos. A circulação do termo *energia* por discursos e disciplinas muito distintos, dos quais podemos citar como exemplos os campos da física, da biologia, da psicanálise, em abordagens tão diversas quanto as

de Carl Jung e de Sigmund Freud, da “filosofia da vida” de Henri Bergson, da literatura e da estética, traz como resultado uma forte ambivalência do termo, que acaba perdendo sua especificidade originária. Nesse sentido, é curioso observar que, até mesmo na linguagem corrente, conforme atestam os dicionários, terminam por se aproximar as noções de *energia* e *potência*.

30 Frente a uma história tão longa e a uma diversidade semântica tão ampla, qual seria, então, o valor do termo *energia* em relação à área do conhecimento que nos diz respeito, a dos estudos de literatura, e sobretudo nos dias atuais? Perguntar-se pelo valor do termo implica, a meu ver, não desconhecer a cena antiga da discussão, mas abordá-la por um ângulo mais próximo aos interesses específicos desses estudos, para talvez cruzar novamente, brevemente, o seu valor antigo, deslocado na confrontação com o valor atual. No que me diz respeito, a minha atuação focada há vários anos em literatura francesa, e especialmente na área de poesia, determina a abordagem que venho fazendo do tema: ela consiste em traçar um breve percurso da ideia de *energia* através da literatura francesa dos séculos XIX e XX, com pequenas paradas para estudar poetas em cujo trabalho essa ideia tenha cumprido um papel especialmente relevante, tentando também observar algumas reverberações dessas questões em poetas franceses e brasileiros contemporâneos.

Assim, por exemplo¹, me foi possível ler a questão, que atravessa os territórios do romantismo e do pós-romantismo franceses, do poeta “maldito” em sua problematização da realização da obra e do seu lugar na sociedade como uma forma de investimento no aspecto até então menos valorizado² na polaridade tradicional entre

1 Ver GLENADEL, 2019.

2 Menos valorizado porque visto como contingente, isto é, trata-se da concepção tradicional da potência, a qual aparece corroída pela possibilidade de negação de sua própria realização, em oposição ao ato que, ele, seria necessário, afirmação pura. Contudo, Giorgio Agamben renova a com-

ato e potência. Com efeito, a noção de “*gênio* incompreendido”, indissociável do poeta “maldito”, com a qual, no limite, se delinea a figura de uma energia criadora sem ato, é um paradoxo moderno: qual seria o critério de legitimação artística e social de um autor impublicável, ou de uma obra cuja recepção fracassa no momento de sua aparição? Como ver nessa figura deplorável um grande criador tal como preconizado pelo romantismo, cujo mais significativo exemplo na literatura francesa é, sem dúvida, Victor Hugo, dramaturgo, romancista e poeta de prestígio incontestado junto a sua sociedade?

Para explorar esse e outros paradoxos desdobrados em torno da noção de energia entre o final do século XVIII e os dias atuais, estudarei aqui alguns momentos importantes do debate sobre o *gênio* e sobre temas relacionados a ele, como a discussão sobre o inato e o adquirido, a feminilidade, a inércia e a resistência, visitando, de forma não exaustiva, alguns nomes da literatura francesa relevantes para o percurso dessa noção.

31

preensão da polaridade entre ato e potência em Aristóteles, ao sublinhar que para este, apesar da pouca atenção dada pelos comentadores a esse aspecto “negativo”, a potência possui duas formas, a de ter existência e a de não ter existência: “*Exis* (de *echo*, ter), hábito, faculdade é o nome que Aristóteles dá a essa in-existência da sensação (e das outras ‘faculdades’) em um ser vivo. Aquilo que é assim ‘tido’ não é uma simples ausência, mas tem na realidade a forma de uma privação (no vocabulário de Aristóteles, *steresis*, privação, está estrategicamente relacionada com *exis*), ou seja, de algo que atesta a presença daquilo que falta no ato. Ter uma potência, ter uma faculdade significa: ter uma privação” (Agamben, 2006, 15). E pode-se considerar que “essa segunda forma da potência (ter uma privação)” (Ibidem), revelando que a possibilidade de negação contida na potência não é o contrário do ato, porém seu recolhimento em si mesma, seu aperfeiçoamento, sua “salvação” (Idem, 27), é que aparece como o aspecto mais relevante para o contemporâneo.

Energia, gênio

É ao ligar-se com a questão do *gênio*³, sobretudo a partir do pré-romantismo, que o termo *energia* vai tomar uma feição que já podemos reconhecer como nossa contemporânea, nisso consistindo o seu interesse para a literatura e a estética modernas. No final do século XVIII, impregnando a geração do *Sturm und Drang* com sua teorização da noção de *gênio*, o filósofo e escritor Johann Gottfried Herder teve grande influência sobre o romantismo alemão e europeu. Considerando que o gênio literário de uma nação está relacionado ao gênio de sua língua e convidando os escritores alemães a buscarem inspiração literária nas suas próprias origens germânicas, ele lança as bases da proposta de desenvolvimento de uma literatura genuinamente nacional – razão pela qual era também preciso operar um distanciamento em relação à estética clássica e à imitação da Antiguidade, especialmente aquela praticada pelo classicismo

32

3 Tomo emprestada a Pascal Brissette (2008, 20) essa concisa evocação do percurso do conceito de gênio: “O conceito de gênio designou inicialmente o demônio ou anjo tutelar de cada homem ou de certos povos ou coletividade (do latim *genius*). É a esse gênio, que não se confunde com o seu ser próprio, que Sócrates fazia alusão na Apologia. O conceito de genialidade (o gênio como dom quase mágico que seres de exceção possuem, ou remetendo a essa mesma pessoa) apareceu mais tardiamente e é oriundo do *ingenium* latino. O *ingenium* designava inicialmente os dons nativos que uma pessoa deve possuir para exercer determinada arte ou determinados ofícios, ou ainda a inclinação natural de uma pessoa ou de um povo (sem que seja associada a ele a ideia de superioridade). São as ciências e a filosofia do século XVIII que, por necessidade de classificar os seres e de explicar a superioridade de alguns dentre eles, vão opor o gênio ao simples ‘talento’ e associar a ele um valor quase mágico. A superioridade particular do ‘homem de gênio’ das Luzes liga-se à sua capacidade de controlar o entusiasmo que se apodera dele no momento de criar (ele permanece ‘frio’ no momento em que sua mente ‘se esquentava’). Mas esse gênio cederá o lugar a um gênio muito mais descabelado, seguindo as torrentes de uma imaginação transbordante e fecunda”. É minha a tradução, assim como para todas as citações de obras estrangeiras sem indicação de tradutor na bibliografia.

francês – e elabora “a figura demiúrgica do gênio criador de que Shakespeare é a representação privilegiada” (Krebs, 2003, n. p.).

A argumentação de Herder está ligada a uma reflexão sobre o “caráter” ou gênio das línguas, em cujo contexto a língua alemã, carregada de força por estar ainda relativamente próxima de sua vitalidade primitiva, aparecia como mais apta à filosofia e à poesia do que a língua francesa, que perdera sua criatividade e originalidade e se tornara hiper civilizada, mera língua “de salão”, frívola e superficial, incapaz, portanto, de expressar a profundidade e a emoção de que pensamento e poesia deveriam ser portadores. A energia criadora da cultura francesa estaria, segundo ele, já esgotada no século XVIII, que se tornou “obcecado” por dicionários e enciclopédias⁴.

Contudo, como quer demonstrar Roland Krebs, professor emérito da *Sorbonne Université* (Paris 4) cujas pesquisas indagam as relações culturais entre a França e a Alemanha nos séculos XVIII, XIX e XX, existiria uma correspondência entre “o conceito de *Kraft* (força) que determina a posição poetológica e antropológica de Herder” (Ibidem) e “a noção de energia, igualmente central no pensamento das ‘segundas Luzes’⁵ francesas” (Ibidem). Krebs é levado a afirmar isso porque, como observa, Herder utiliza na discussão da questão, de maneira paradoxal, um argumento semelhante ao que Denis Diderot já havia desenvolvido em suas observações sobre a língua francesa na *Lettre sur les sourds et les muets* [*Carta sobre os surdos e os mudos*], de 1751, onde essa língua é descrita como aquela

4 “A França: sua grande época literária passou, os Montesquieu, d’Alembert, Voltaire, Rousseau pertencem ao passado: habitam-se ruínas... O gosto pelas ‘enciclopédias’, ‘dicionários’, ‘extratos’, ‘espíritos das obras’ mostra a falta de obras originais” (Herder, apud Krebs, 2003, n. p.).

5 Período cujo início se situaria por volta de 1770, conforme apontado por Michel Delon, autor de um estudo sobre *L’idée d’énergie au tournant des Lumières (1770-1820)* e que corresponde aos primeiros impulsos e à consolidação da estética romântica na França.

[...] que menos reteve essas negligências a que eu chamaria de bom grado restos do balbucio dos primeiros tempos ou, para continuar o paralelo, sem parcialidade, eu diria que ganhamos, por não termos inversões, nitidez, clareza, precisão, qualidades essenciais ao discurso; e que nós perdemos com isso calor, eloquência e energia (Diderot, apud Krebs, 2003, n. p.).

34

Porém, longe de acreditar que a língua francesa se encontrasse irremediavelmente desprovida de intensidade, Diderot vê como muito possível um “retorno à expressividade natural a serviço do patético” (Krebs, 2003, n. p.), sobre o qual teoriza especialmente nos *Entretiens sur le Fils naturel* [*Conversas sobre o Filho natural*], de 1757, e articula sua proposta de trabalho no sentido de promover uma linguagem tornada novamente sensível, energética. A teatralidade tão presente em todos os seus escritos, dos romances e contos à crítica de arte e aos escritos teóricos, seja na perspectiva da “pantomima” frequentemente realizada por seus personagens ou na perspectiva das tintas da pintura como matéria viva⁶, dá testemunho da importância que assume para ele essa energia expressiva.

Assim, segundo Krebs (Ibidem), são as “palavras sonoras” (*Klangworte, tönende Wörter*), as “palavras de potência, de poder” (*Machtworte*), para Herder, os “gritos, palavras inarticuladas, vozes rompidas, alguns monossílabos que escapam a intervalos, não sei que murmúrio na garganta, entre os dentes”, para Diderot, bem como as inversões e elisões, para ambos os autores, que constituem os elementos energéticos necessários à função poetológica de gerar uma linguagem poética. Mas, observa ainda Krebs, para Herder, antes de tornar-se uma noção poetológica, a questão do gênio estava inscrita no campo da reflexão antropológica e opunha os partidários do inato aos do adquirido (Ibidem).

6 Para uma breve caracterização da posição estética de Diderot a partir da sua crítica sobre a natureza-morta de Jean-Siméon Chardin, “A arraia”, veja-se: GLENADEL, 2021, p. 163-165.

Essa querela põe em cena a tentativa de distinção entre aquilo, imutável, instintual, que vem da natureza (o inato), e aquilo que se pode modificar, aprender ou ensinar (o adquirido)⁷. Nessa longa discussão, no tocante à distribuição dos talentos entre os indivíduos, o gênio foi visto por alguns, a exemplo de Herder, como traço de talento concedido pela divindade (ou pela natureza enquanto agente da divindade) a alguns indivíduos superiores. Outros, dentre os quais se destaca o autor iluminista francês Claude-Adrien Helvétius, viram no gênio o simples desenvolvimento ou aprimoramento de potencialidades latentes em todos os seres humanos ao sabor de circunstâncias favoráveis. Herder, considerando que essa concepção materialista da alma como simples *tabula rasa*, recebedora passiva das impressões do ambiente, constitui uma banalização da própria noção de gênio, “rejeita em nome do mesmo princípio de energia a concepção do gênio de Helvétius, porque ela não deixa lugar suficiente para autonomia humana e o dinamismo natural da alma” (Ibidem).

35

A discussão entre inato e adquirido ressalta, também, na figura de um gênio dotado de um talento desenvolvido em detrimento de todos os outros, a importância de se alcançar um equilíbrio entre *paixões* específicas e a unidade moral da personalidade, do mesmo modo que entre os interesses individuais e os interesses gerais da

7 Diversos pensadores vêm há muito se interrogando sobre a especificidade da mente humana, confrontada à inteligência animal, e sobre as relações entre as possibilidades típicas de uma espécie e sua realização em um determinado ambiente; René Descartes, Jean-Baptiste de Lamarck, Charles Darwin, são nomes importantes que é possível citar dentre esses pensadores. A questão é bastante complexa e não faço aqui senão indicar a sua importância para a biologia contemporânea, especialmente nos campos da etologia, estudo dos comportamentos animais, e da epigenética, estudo sobre a atuação dos estímulos ambientais que podem ativar determinados genes e silenciar outros. Ela está, evidentemente, implicada também em certos ramos da psicologia e da pedagogia.

sociedade. Essa perspectiva das paixões, que é parte da reflexão sobre o gênio, implica considerar os limites entre moral e amoral, equilibrado e desequilibrado, virtuoso e criminoso. Concluindo sua reflexão sobre os três pensadores, Krebs aponta que todos sublinham a importância das paixões no debate sobre o gênio, mas Herder, assimilando muito sumariamente as posições dos dois filósofos, afirma que “a oposição postulada por Epicuro e Helvétius entre paixão e virtude/razão só vale para os monstros, os loucos ou os aventureiros” (Ibidem) e que, por isso, ele

[...] rejeita a ideia de um gênio amoral que atribui provavelmente de forma errônea a Helvétius, enquanto, na realidade, Helvétius conta com a educação e a lei para regular as paixões individuais para o maior proveito de todos e Diderot oscila entre a admiração da energia mesmo criminosa e o recurso ao legislador (Ibidem).

36

A energia de criação típica do gênio é, assim, permanentemente assombrada pela possibilidade de se tornar energia de destruição. E é sob o signo ambivalente do gênio que a noção de energia marcará sua presença na literatura do século XIX pois, na obra dos romancistas franceses desse século, herdeiros da noção de gênio, a importância do tema da *energia* é grande. Impossível não mencionar, quanto a esse aspecto, as obras de Honoré de Balzac e de Stendhal, nas quais a noção de energia, ora encarada como “fluxo vital”, ora como “força de vontade”, é determinante.

Energia, feminilidade, criação

Para Balzac, que explora na construção de seu universo romanesco as “moventes fronteiras das ciências naturais, da medicina, das ciências ocultas, do iluminismo esotérico e do misticismo” (Ambrière, 1984, 44), escritor cuja ambição de sistematização filosófica o levou à criação ou ao projeto de diversos ensaios teóricos, menos conhecidos do que seus romances, como a *Physiologie de la toilette* [*Fisiologia do vestuário*], *Traité de la vie élégante* [*Tratado da vida*

elegante], *Traité de la démarche* [Tratado sobre o caminhar], *Traité des excitants modernes* [Tratado dos excitantes modernos], *Théorie de la volonté* [Teoria da vontade], e o *Essai sur les forces humaines* [Ensaio sobre as forças humanas], a energia “representa a própria força da vida, o poder da criação; mas ela possui também o poder de destruir, e desorganizar e de desfazer” (Michel, 1984, 49). Madeleine Ambrière explicita o alcance desse projeto inacabado do *Ensaio sobre as forças humanas*, paradoxalmente desenvolvido no conjunto de sua obra romanesca, *La Comédie humaine* [A Comédia Humana]: “As forças humanas? Quer dizer, decerto, a energia. Ele nunca escreveu essa obra, mas a teoria existe, bem viva e coerente, abundantemente ilustrada na *Comédia Humana*, e formulada, por fragmentos mais ou menos longos, ao longo da obra” (Ambrière, 1984, 45-46).

Na visão de Balzac, energia e vontade se completam, uma vez que a energia é uma força vital inata que não pode ser aumentada, embora possa ser administrada segundo dois princípios, o do gasto ou o da acumulação: dissipada ou consumida, ou então reunida e concentrada, a energia é “[c]apitalista, individual e não igualitária, pois a quantidade que cada um de nós possui não é a mesma e todo homem ‘a distribui segundo sua fantasia’” (Idem, 44); a vontade é o princípio concentrador que ajuda a administrar essa dose primária de energia de que cada indivíduo é dotado.

Assim, tanto no nível de seus personagens, quanto no nível da sua própria visão da criação poética, Balzac coloca a vontade como o diferencial entre indivíduos de personalidade “poética”, altamente sensíveis, e os verdadeiros criadores. Isso se torna mais evidente no caso de seus diversos personagens artistas, como, por exemplo, o pintor Frenhofer de *Le Chef-d’œuvre inconnu* [A Obra-Prima Desconhecida], publicado em 1831, e Lucien de Rubempré, o poeta de *Les Illusions perdues* [As ilusões perdidas], publicado entre 1836 e 1843. A obra, então,

[...] será o fruto da paciência: ela distingue o verdadeiro poeta, o criador, do homem para quem a poesia será somente um estado de alma. Ela marca a distância que separa d'Arthez de Lucien de Rubempré: em d'Arthez uma “angélica paciência”, uma “aplicação sustentada” que faz “os verdadeiros operários literários”. Lucien ao contrário é poeta pela vivacidade de suas sensações, mas não tem em si a persistência na vontade que lhe permitiria superar a emoção para dizê-la [...]. Ele é sem energia, à mercê de sua sensibilidade e de sua imaginação: essa fraqueza faz sua graça todo-poderosa. Mas o gênio completo – o verdadeiro poeta – alia os contrários: ele une, a essa maleabilidade absoluta que se parece com a inércia, a energia sob sua forma controlada, filtrada e domesticada (Michel, 1984, 52).

38

Interessante é observar que, em *Séraphîta*, romance balzaquiano de 1834 com trama esotérica e que tem um ser andrógino e angelical como protagonista, a busca de uma unidade entre os polos feminino e masculino pode ser lida em correspondência com essa busca de equilíbrio entre os dois estados da energia: a maleabilidade para *receber* os dados sensíveis do mundo e o controle sobre a inércia para o trabalho de realização que *dá* o mundo na obra. Balzac, para quem “as postulações antagonistas se enodam para criar um estado de tensão, uma experiência do limite que são as próprias condições da escrita romanesca” (Idem, p. 59), estaria assim próximo de uma construção conceitual sobre a energia que começa a formar-se na virada do século XVIII para o XIX a partir dos estudos sobre “a organização”, isto é, o impacto do físico sobre o moral, da qual se encontram elementos já no pensamento de Diderot e de Jean-Jacques Rousseau⁸.

8 “Um dos pontos essenciais do pensamento que vai do século das Luzes ao Romantismo é, de fato, a evidenciação das relações existentes entre o físico e o moral. Mostrando que tudo vem do corpo, os discípulos de Locke e de Condillac, Buffon e os naturalistas que inventaram a antropologia, os médicos, de Venel a Roussel e Marat, criam uma nova maneira de ver e de pensar : antes de se tornar um dos problemas dos ideólogos, as relações

Se por um lado, como propõe Anne-Marie Jaton (1984, 19), “[n]o mesmo momento em que se constitui essa visão ‘científica’ da feminilidade, se elabora igualmente o conceito romântico de energia, no qual a energia, força da alma, se opõe precisamente à força física”, a influência sempre crescente da visão de Rousseau sobre as mulheres vai limitar o acesso delas a essa força psíquica. Ela observa que o conceito de energia que circula intensamente durante esse período é, de maneira paradoxal, inicialmente associado à feminilidade vista como acesso privilegiado ao natural e só posteriormente adquire a conotação viril que se tornou predominante⁹.

A filósofa Elizabeth de Fontenay, em livro dedicado ao pensamento e à escrita de Diderot, estabelece um contraponto entre a visão do feminino na obra deste autor, onde a mulher é associada por seus órgãos internos à energia da natureza e à força passional, sem que se tirem daí conclusões legitimando a supremacia masculina e inclusive, de certo modo, com uma aproximação de seu metamórfico e heterogêneo ideal estético a esse campo do feminino, e aquela de Rousseau. Para este outro autor, uma mulher de gênio, inteligente e culta, “começa sempre por se fazer homem, à maneira de Mademoiselle de Lenclos” (Rousseau, apud Fontenay, 1981, 136), o que põe em dúvida a necessidade de ensinar uma menina a ler e a escrever desde cedo, conforme ele estabelece na sua pedagogia romanesca. Jogando com a noção das “Luzes” filosóficas, Fontenay vê um efeito

da ‘organização’ e do intelecto são, exceto em Helvétius e Condorcet, um dos elementos fundamentais de uma teoria da feminilidade [...] que teve o grande mérito de compreender a psicofisiologia única do indivíduo, mas que, por vezes, ignorou a influência específica da cultura – ou da falta de cultura – em especial sobre a mulher” (Jaton, 1984, 16). O que nos remete à querela do inato e do adquirido, mas no campo da diferença dos sexos, desta vez.

⁹ Em nota a seu artigo, Jaton traz a seguinte informação: “Em 1835, o *Dictionnaire de l’Académie* dá como exemplo ‘a energia das paixões’. Em 1857, o dicionário Boiste precisa que a energia é a coragem do *macho*, e dá como exemplo, para o adjetivo, ‘homem enérgico’. Esses exemplos são retomados por todos os dicionários modernos e hoje em dia a energia é ‘viril’” (Ibidem).

de “trevas” nesse pensamento: “*Émile*, esse livro liberador, propõe, então, em sua quinta parte, algo como um empreendimento sem precedentes de entenebrecimento, de aprisionamento e de mutação” (Fontenay, 1981, 137). O sentido dessa mutação está em uma reestruturação da sociedade civil, no estabelecimento do novo solo da prática democrática após a derrocada do Antigo Regime: “A utopia ‘natural’ da esposa-mãe-dona de casa” (Idem, 143) excluirá as mulheres do universalismo democrático. Assim, com base nas consequências de uma certa visão da “organização” feminina, sua natureza corporal descrita como “mole” e frágil impedindo-a de participar da vida das ideias, pouco a pouco a participação da mulher na sociedade, que era intensa no século XVIII, vai se reduzindo ao longo do século XIX.

40

Outro romancista interessado no tema da energia, Stendhal, cuja obra começa a ser produzida um pouco antes daquela de Balzac, apesar de influenciado em diversos aspectos pelo grupo dos Ideólogos¹⁰, vai na contramão dessa visão da feminilidade como energia passiva para cuja criação eles contribuíram¹¹. Ele constrói, como heróis de seus romances, personagens de homens e personagens de mulheres, correspondendo a imagens de um sujeito que cria a si mesmo através da vontade, que é energia de caráter, ocupando assim uma lacuna de personagens femininos, “ausentes do universo romanesco dos primeiros vinte anos do século em que

10 O movimento da Ideologia ou “Sociedade dos Ideólogos”, fundado pelo filósofo Antoine Destutt de Tracy por volta de 1795, buscava substituir a metafísica por uma rigorosa e materialista “ciência das ideias”. O grupo de pensadores reunia, além de de Tracy, entre outros membros menos conhecidos atualmente, o médico Pierre-Jean-Georges Cabanis e o filósofo e matemático Nicolas de Condorcet.

11 “O doutor Cabanis é um dos que prosseguem a tradição de um rousseauísmo doravante vencedor [...] o ideólogo retoma e desenvolve a ideia da estreita relação entre a fraqueza física da mulher e a fraqueza de seu entendimento e de seu caráter” (Jaton, 1984, 16).

domina uma energia da defensiva e a vontade de não ter vontade” (Jaton, 1984, 23).

Mathilde de la Mole, de *Le rouge et le noir* [*O vermelho e o negro*], de 1830, seria o grande modelo de mulher enérgica em Stendhal, assim como também as heroínas renascentistas das suas *Chroniques italiennes* [*Crônicas italianas*], escritas de 1836 a 1839, dotadas dessa energia que recebe o nome de “virtude” em Stendhal, termo livremente inspirado do italiano *virtù*, quer dizer, energia, eficácia, como na noção de um *virtuose* da música. Se, em sua origem, a noção de *virtus* está em relação etimológica com *vir* (homem), como ocorre em sua utilização por Nicolau de Maquiavel, para Stendhal não há contradição em propor essa imagem de uma mulher “viril”, isto é, firme, enérgica. Esses heróis e heroínas stendhalianos têm a característica comum de cumprirem um percurso existencial que vai da simples vaidade ao orgulho legítimo, através do cultivo da estima por si mesmos.

41

Comentando o efeito da leitura de uma peça de Pierre Corneille, Stendhal indica: “Senti-me valer mais, o que é, creio eu, ter mais prazer” (apud Crouzet, 1984, 71). O crítico interpreta essa indicação no sentido da capacidade de produzir energia que determinadas obras trazem: “Esse ganho de força interior (de estima por si mesmo) é o resultado do texto enérgico, ou melhor, energético, pois na realidade ele produz uma energia nova no leitor” (Crouzet, 1984, 71). Além disso, para Stendhal, assim como para Balzac, trata-se simultaneamente de um dado antropológico e de um dado poético: “noção Janus, a energia propõe a mesma exigência para a pessoa e para o texto” (Idem, 74). Contudo, à diferença da concepção energética balzaquiana, em cujo quadro a energia não pode ser aumentada, mas apenas administrada, haveria, segundo Crouzet, um “milagre energético stendhaliano: não gastamos apenas as forças que temos, mas também as forças que criamos ao gastá-las” (Idem, 77). E conclui: “Daí essa ideia de que o discurso energético é o equivalente de

um ato, igual ao seu objeto, ou mais, ao sujeito que o enuncia, igual a sua convicção e sua força” (Idem, 71). Reencontraremos mais adiante essa potência performativa em arranjos discursivos utópicos, em Hugo e em Arthur Rimbaud.

Também alguns dos mais importantes textos poéticos do século XIX convocam o termo energia, como por exemplo os de Charles Baudelaire – sabidamente, aliás, um grande leitor de Balzac. “Assommons les pauvres [Espanquemos os pobres]” e “Le Mauvais vitrier [O mau vidraceiro]” são poemas em prosa onde o termo comparece de maneira paradoxal, marcando uma posição irônica do narrador em relação à existência e à arte. No primeiro caso, ele utiliza a energia da agressão para revigorar as classes baixas, insuflando-lhes um ânimo vingador e revolucionário, evidenciando a violência que desde sempre incide sobre essas classes desfavorecidas, porém de forma velada. Ao se explicitar essa violência, abre-se espaço para que elas a reconheçam e reajam a ela, como faz o mendigo que o narrador encontra na porta de uma taberna e espanca:

42

Súbito – ó milagre! ó alegria do filósofo que comprova a excelência da sua teoria! – vi aquela carcaça voltar-se, endireitar-se com um vigor que eu jamais teria presumido em máquina tão singularmente desconjuntada, e, com um olhar de ódio que se me afigurou de *bom augúrio*, o malandro decrépito investiu contra mim, contundiui-me os dois olhos, quebrou-me quatro dentes, e com o mesmo galho de árvore me bateu de rijo. Com a minha enérgica medicação eu lhe restituíra o orgulho e a vida (Baudelaire, 1995, 338).

No segundo caso, embora o sujeito não se identifique inicialmente como pertencendo à classe pobre¹², a energia é também, como

12 Mas, como observa Bosi, Dölf Oehler (*O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999), em seu comentário sobre a explicação inicial do poema, “a vê como fina ironia do poeta, que ‘insurge-se contra a exigência de uma reprodução infinita da prosa tristonha da *condition ouvrière*, que

no poema anterior, surpreendente e inesperada, sendo qualificada como “louca energia” (Idem, 285) que interrompe a inércia de certas “almas preguiçosas e voluptuosas” (Ibidem): “É uma espécie de energia que brota do devaneio e do tédio” (Ibidem). Ele encontra através dela um “infinito de prazer” (Idem, p. 286), ainda que à custa de atos absurdos e perigosos, como quebrar a mercadoria do vidraceiro, pois este só propusera ao possível comprador vidros comuns: “Não tem vidro de cor? vidros róseos, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros paradisíacos? Descarado! ousa andar em bairros pobres, e não tem, sequer, vidros que façam ver o lado belo da vida!” (Ibidem). Em um artigo sobre esse poema, Viviana Bosi mostra que se trata do contraponto paródico a um texto de Arsène Houssaye¹³, “*La chanson du vitrier [A canção do vidraceiro]*”, exibindo uma concepção de mimese que recusa (*histericamente*, como indica muito acertadamente a pesquisadora) a ideia de arte como repetição da vida no presente:

43

O mesmo “prazer aristocrático de desagradar” que guia seus históricos procedimentos contra o “mau vidraceiro”, representante do realismo rasteiro e repetidor *ad infinitum* da lógica do útil sem beleza, fá-lo aborrecer com igual intensidade o seu aparente contrário: o romantismo açucarado do burguês filisteu, que em tudo enxerga o “*ange*” celestial (Houssaye compara o vidraceiro a Jesus Cristo e Paganini). Ao tentar sacudir a consciência do leitor, quer, através de uma atitude desafiadora, promover uma subversão semelhante às vanguardas do século vindouro, pleiteando “*La vie en beau!*” (Bosi, 2007, 109).

num certo sentido é também a sua” (2007, 110).

13 Trata-se do mesmo literato e diretor do jornal *La presse [A imprensa]* a quem Baudelaire dedicou os *Petits Poèmes em prose [Pequenos poemas em prosa]*, que só foram, de fato, publicados em livro postumamente, em 1869, tendo o jornal publicado alguns deles antes disso, mas com várias restrições de Houssaye a certos poemas capazes de chocar seu público.

Nos dois poemas, existe também um direcionamento ao ideal baudelairiano de “consciência no mal” exposto em outro poema em prosa, “La fausse monnaie [A moeda falsa]”, e que se termina com a seguinte constatação: “Se nunca nos podemos escusar de ser maus, há, contudo, algum mérito em sabermos que o somos; porém o mais irreparável dos vícios é fazer o mal por estupidez” (Baudelaire, 1995, 313).

44 No poema versificado “Châtiment de l’orgueil [Castigo do orgulho]”, incluído em *Les Fleurs du mal [As Flores do Mal]*, de 1857, a energia aparece como expressão do *ideal* frente ao *spleen*, esse temível estado afetivo causador de inércia improdutiva que, se por um lado constitui o grande obstáculo à obra, por outro lado é precisamente aquilo contra o qual o artista vai resistir, sendo a escrita composta pelo movimento mesmo dessa resistência contra a inércia, de que o poema constitui o frágil monumento. A abertura do poema, com os dois primeiros versos que situam o narrado num tempo remoto, “Nesses dias notáveis em que a Teologia/ Florescia com toda sua seiva e energia,” (Baudelaire, 2019, 71), evoca esse contexto que caracteriza também outro poema do livro, intitulado “Le mauvais moine [O mau monge]”. Sobre este, Marcelo Jacques de Moraes afirma

A um tempo externo aos indivíduos, em que a Verdade se desdobra e se afirma por si mesma e para todos, opõe-se um tempo interior que se eterniza por uma errância tão desorientada quanto estreita, um mundo sem centro de gravidade, em que predomina a infinitude eloquente do tédio. Sim, porque o tédio em Baudelaire nada tem de contemplativo, ele é frequentemente agitado, irritadiço. E, como veremos, estará, para o poeta, na origem de toda vitalidade possível (2017, 19).

Essa “vitalidade possível”, além disso, tem relação com o feminino, por uma certa *mise en scène* do *spleen*, tédio ou inércia, que o apresenta como o correspondente masculino da histeria. De fato, em seu estudo sobre “*Madame Bovary* par Gustave Flaubert”, publi-

cado no jornal *L'Artiste* em outubro de 1857, Baudelaire interpreta o personagem de Emma como o de uma mulher “quase masculina” (Baudelaire, 1995, 569) pela sua capacidade de imaginação, seu gosto pela sedução e, em uma observação de especial interesse para o tema que aqui é tratado, sua “[e]nergia repentina de ação, rapidez de decisão, fusão mística entre raciocínio e paixão, que caracteriza os homens criados para agir” (Ibidem). Sendo o resultado da criação de Flaubert a partir de si mesmo, “madame Bovary, no que nela existe de mais enérgico e mais ambicioso, e também de mais sonhador, madame Bovary permaneceu um homem” (Ibidem).

Através da análise das características desse personagem de Flaubert, feminino ainda que masculino, “bizarro andrógino” (Ibidem), é que Baudelaire vai desenhando, então, o perfil de um “poeta histérico” (Idem, 570) – cuja figura reaparece no poema “Épigramme pour un livre condamné [Epígrafe para um livro condenado]”, um acréscimo de 1866, com mais alguns poemas, a seu livro (*Nouvelles Fleurs du mal [Novas Flores do Mal]*), onde o poeta estende diante do leitor todo um programa de poesia “maldita”, e lança o termo “histérico” para referir-se a si mesmo, ainda que no modo da possível incompreensão do leitor em relação a sua poesia¹⁴. Afinal, a histeria, segundo ele, está intimamente ligada à arte:

Histeria! Por que esse mistério fisiológico não constituiria o fundo e o estofo de uma obra literária, esse mistério que a Academia de Medicina ainda não resolveu e que, expressando-se nas mulheres pela sensação de uma bola ascendente e asfixiante (falo apenas do sintoma principal), se traduz entre os homens nervosos por todas as impotências e também pela aptidão para todos os excessos? (Ibidem)

14 As duas primeiras estrofes do poema trazem: “Leitor tranquilo e bucólico, /Homem sóbrio e sem descortino, /Deixa esse livro saturnino, /Orgiaco e melancólico. // Se não te tornaste um retórico /Com o esperto deão, Satanás, /Nada entenderás, e ter-me-ás /Por histérico ou categórico” (Baudelaire, 2019, 431).

Assim, é também sobre esse termo de “histeria”, de início referido exclusivamente às mulheres, que Baudelaire elabora sua figura de poeta moderno. Emma, contudo, ainda aparece como “verdadeiramente grande” (Ibidem), “muito sublime em sua espécie” (Ibidem); ainda estamos circulando na órbita do gênio minoritário...

Energia, impulso vital, inconsciente: democratizando o gênio

Em seu primeiro *Manifeste du surréalisme* [*Manifesto do surrealismo*], de 1924, André Breton, ainda que não empregue o termo *energia*, traz uma bela definição da imagem surrealista, que se aproxima da descrição da energia elétrica em termos da física:

Foi da aproximação de certo modo fortuita dos dois termos que jorrou uma luz particular, luz da imagem, à qual nós nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da fâisca obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores (Breton, 1975, p. 28).

A ideia que organiza a imagem pressupõe a existência de uma corrente de energia capaz de passar por diferentes meios condutores, e corresponde, por esse aspecto, a obras contemporâneas de Breton, como o livro *A Energia espiritual*, de 1919, onde o filósofo Henri Bergson propõe que, do mesmo modo como existe uma energia elétrica, existe uma energia espiritual que não pode ser reduzida à energia física e biológica. A importância do pensamento de Bergson, o pensador do “elã (ou impulso) vital” no começo do século XX é grande, sendo frequentemente lembrada a sua influência sobre escritores como, entre outros, Paul Valéry e Marcel Proust – no caso deste, através da reflexão sobre a questão da memória e do tempo visto como duração. Não seria este, contudo, o espaço para discutir as complexas teorias de Bergson, que só comparece neste texto para ajudar a seguir o trajeto da noção de energia através de textos e obras da literatura.

Antes de mais nada, é importante lembrar que o termo “esprit” em francês significa também “mente”, para não identificarmos depressa demais a proposta de Bergson com uma espécie de religiosidade em sentido restrito. Assim, seu pensamento quer indagar a vida, buscando em todas as suas formas, inclusive as mais afastadas do ser humano, um mesmo princípio vital que explicasse o seu dinamismo. Buscando compreender a consciência como fenômeno não exclusivamente humano, ele descreve o modo como a energia atravessa os diferentes seres vivos, de maneira não mecanicista.

Essa energia foi lentamente, gradualmente, tomada de empréstimo ao sol pelas plantas; e o animal que se alimenta de uma planta, ou de um animal que se alimentou de uma planta, ou de um animal que se alimentou de um animal que se alimentou de uma planta, etc., faz simplesmente passar para dentro de seu corpo um explosivo que a vida fabricou armazenando energia solar. Quando ele executa um movimento é que ele libera a energia assim aprisionada; ele só precisa, para isso, tocar num gatilho, roçar a descarga de uma pistola sem atrito, convocar a faísca: o explosivo detona, e na direção escolhida o movimento se realiza (Bergson, 1919, 16-17).

47

Nos animais dotados de cérebro, este órgão “é um comutador, que permite lançar a corrente recebida de um ponto do organismo na direção de um aparelho de movimento designado à vontade” (Idem, 10). O cérebro é, assim, “um órgão de escolha” (Idem, 11); mas não o único, e “de cima a baixo da vida animal vemos se exercer, embora de forma cada vez mais vaga à medida que descemos mais, a faculdade de escolher, isto é, de responder a uma excitação determinada por movimentos mais ou menos imprevistos” (Ibidem). Assim, além da coincidência que sobressai em relação à imagem escolhida por Bergson e por Breton, a da *faísca*, também se poderia dizer que ele opera uma “democratização” da consciência na escala da natureza, de certo modo comparável àquela que o surrealista vai operar em relação à arte.

Outro importante pensador contemporâneo a Bergson e a Breton, e comumente associado ao surrealismo, Freud, também reserva um lugar particular para a questão da energia em sua teoria. Trata-se da libido, pensada como energia sexual; contudo, à diferença de Jung, Freud teria tomado o termo como categoria heurística, cuja existência empírica ele não teria se interessado em comprovar. Assim se poderia equacionar resumidamente essa questão, segundo o pesquisador Leopoldo Fulgêncio (2002, 107-108):

Mas Freud acredita na libido como energia psíquica? Sim e não. Se entendemos “acreditar” como sinônimo de crer na realidade empírica ou no referente empírico para o conceito de libido, então podemos dizer que Freud não acredita; mas se entendemos “acreditar” como sinônimo de crer que tudo se passa *como* se uma energia psíquica existisse, então somos levados a dizer que Freud crê nessa ou nessas energias.

48

Curiosamente, Breton, que cita Freud três vezes no seu primeiro manifesto, não utiliza o termo *energia* em nenhum momento, preferindo utilizar o termo “forças”, como se vê a seguir:

Se as profundezas do nosso espírito encerram estranhas forças capazes de aumentar aquelas da superfície, ou de lutar vitoriosamente contra elas, é de todo interesse captá-las, captá-las inicialmente, para submetê-las em seguida, se for o caso, ao controle da nossa razão (Breton, 1975, 16).

Seja como for, a consideração de um “outro” da consciência, uma força outra que aquela da razão, é o suficiente para embasar as propostas surrealistas de escrita automática, ou escrita do inconsciente (por mais mítica que seja essa visão). A famosa definição de surrealismo por Breton enfatiza esse ponto:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual nos propomos a exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja por qualquer outro meio, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle

exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral (Idem, 23).

É possível considerar que essa lógica do “automatismo psíquico” seguida por Breton contribui para democratizar a noção de gênio, estendendo-a a toda a comunidade, uma vez que, segundo seus preceitos, não é a vontade ou a intenção subjetiva do autor que vão garantir a qualidade ou a intensidade da obra produzida. Ao contrário, é como se, recuperando a discussão do inato e do adquirido, ele desse mais uma volta na questão, mostrando que tanto o “gênio” é inato – o inconsciente sendo uma espécie de meio comum indissociável da constituição e da existência dos seres humanos –, quanto ele pode ser desenvolvido – no seu caso, desenvolvido através de um projeto deliberado de “deseducação”, uma vez que no *Manifesto* a infância é vista como um paraíso perdido pelo “adestramento” a que os indivíduos são submetidos nas sociedades comandadas pela lógica utilitarista.

Se ele guarda alguma lucidez, ele só pode voltar-se então para sua infância, que, por mais massacrada que tenha sido pelos cuidados dos adestradores, não lhe parece menos cheia de encantos. Lá, a ausência de todo rigor conhecido lhe deixa a perspectiva de várias vidas levadas ao mesmo tempo; ele se enraíza nessa ilusão; ele não quer conhecer mais nada além da facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas (Idem, 11).

Energia, utopias, rumo ao contemporâneo

Marcando uma ascendência literária em busca de consolidar sua posição, Breton faz também, no seu *Manifesto*, uma lista de autores precedentes que demonstraram algum traço surrealista. Victor Hugo e Arthur Rimbaud fazem parte dessa lista: “Hugo é surrealista quando ele não é burro” (Idem, 22) e “Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures” (Idem, 24). Os dois poetas são importantes para articular uma atualização da noção de energia em

poesia, através do caráter utópico de algumas de suas postulações relativas a essa noção.

Myriam Roman, em um artigo sobre a complexa relação de Hugo com o ideal de progresso, tão importante para compreender o movimento das ideias no século XIX, reforça a produtividade e a performatividade da noção de energia para apresentar algo que, embora seja efetivamente de ordem discursiva, faz avançar o pensamento pela forma mesma em que ele vai se enunciando. Trata-se de produzir o futuro pelo ato de anunciar esse mesmo futuro:

As menções ao progresso oferecem clareiras, que abrem o texto para um alhures que o ultrapassa.

Muitas vezes, elas convocam a “visão do futuro”, no sentido em que, como no início do discurso de Enjolras, como no primeiro livro de *Paris* (I, “O futuro”) ou já em “Pleno céu”, uma descrição utópica da cidade ideal lhes serve como exórdio. A esperança do progresso apoia-se nos quadros visionários que o profeta do porvir exhibe. [...]. A “energia” do discurso (*energeia*) provém também da encenação do debate de ideias, que dá ao conceito um valor teatral (Roman, 2000, 88).

50

Porém, se, para Hugo, a utopia está em relação (ainda que conflituosa, por uma espécie de desnaturação social desse ideal moral em mero progresso técnico) com a ideia de *progresso*, para Rimbaud, herdeiro desse messianismo iluminista e romântico, essa perspectiva utópica necessita ser remodulada, através de uma certa despersonalização do poeta-profeta que a convoca, assim como de uma redefinição do ideal de progresso.

Nesse sentido, é interessante acompanhar em Rimbaud, ao final do século XIX, um reinvestimento da figura do gênio, ainda que, como se poderia esperar, ela ressurgja transformada de acordo com sua poética singular, e fazendo parte do seu empreendimento da “vidência” (*voyance*). Eis então que, no poema em prosa “*Génie* [Gênio]”, que fecha *Les Illuminations* [*As iluminações*], livro de

1886 considerado pela crítica rimbaudiana como o auge do trabalho poético de Rimbaud, ele louva a “terrível celeridade da perfeição das formas e da ação” (Rimbaud, 1992, 182), em termos que fazem lembrar a antiga discussão do par *ato* e *potência*, aristotélica ou aquiniana. Ele o faz, porém, em chave utópica, conforme à sua percepção da energia como “futuro vigor”, aquele pelo qual ele anseia em “*Le bateau ivre* [O barco bêbado]”: “– É nessas noites sem fundo que dormes e te exilas, /Milhão de aves de ouro, ó futuro Vigor? –” (Idem, 94).

O Gênio impessoal a quem esse poema em prosa evoca, além disso, é “o afeto e o presente” (Idem, 182), “o afeto e o futuro” (Ibidem). Essa apresentação paradoxal evoca a ambivalência do título do livro, também: nele, tanto se trata das iluminuras que acompanham os manuscritos antigos quanto dos *insights* do poeta em sua busca de um mundo que já existe, porém, como se não existisse ainda, escondido que se encontra dentro do mundo burguês que “espanca” a subjetividade dos indivíduos. É sob essa luz que a vidência opera seu trabalho de ver o que já está aí, mas como ainda e sempre em vias de chegar.

O grande obstáculo à vinda do futuro utópico estaria justamente na personalidade, no culto à personalidade do poeta-profeta¹⁵, que de certo modo obtura, em prol de um prestígio no presente, a abertura para um futuro mais democrático, onde, espera-se, não se necessitará mais de um poeta que seja simultaneamente um profeta – provavelmente seria este o sentido do trabalho recente a que se denominou de “pós-poesia” no contexto francês¹⁶. Resistindo

15 Em *Fusées [Projéteis]*, Baudelaire já havia denunciado a vaidade do “Sacerdote-Hugo, sempre com sua fronte inclinada – inclinada demais para conseguir ver outra coisa que não seja o seu umbigo” (Baudelaire, 1995, 515).

16 Ver, sobre a “pós-poesia”: MILANEZE, Erica. A herança de Rimbaud na pós-poesia de Jean-Marie Gleize. In: XIV Simpósio Nacional de Letras e Linguística e IV Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2013, Uberlândia. *Anais do Silel*. Uberlândia: EDUFU, 2013. v. 3; Poesia poor,

a se identificar a essa figura, pela despersonalização resultante do “imenso e calculado *desregramento* de *todos os sentidos*” (Idem, 233) que ele propõe na carta a Paul Demeny de 15 de maio de 1871, e sobretudo pela perspectiva do “Serei um trabalhador” (Idem, 230) colocada na carta a Georges Izambard de 13 de maio de 1871 (ambas as cartas compõem o que se convencionou chamar de “*Lettre du voyant* [Carta do vidente]”), Rimbaud estaria traçando novos rumos para a questão da energia, ao colocá-la como sempre por vir, como aquilo que convida a escrita poética se fazer contra o que se considera como poético.

Se ainda é válida a proposta do doutor Cabanis no século XVIII, evidentemente desprezando a parte de sua argumentação que estabelece a inferioridade do feminino, pode-se considerar que é o obstáculo que aumenta a energia.

52

Na economia animal, não há impulsão enérgica todas as vezes que essa impulsão não experimenta resistência: sua própria facilidade a enfraquece e a aniquila. Se a energia de reação depende da de ação, por sua vez a ação se sustenta pela reação que lhe sucede. Assim, enquanto no homem, o vigor do sistema nervoso e o do sistema muscular se aumentam um pelo outro, a mulher será mais sensível e mais móvel, porque a textura de todos os seus órgãos é mais mole e mais fraca, e porque essas disposições orgânicas primitivas são reproduzidas a cada instante pela maneira como se exerce nelas a sensibilidade (Cabanis, apud Jatón, 17).

respostas. Entrevista com Jean-Marie Gleize. ALEA | Rio de Janeiro | vol. 15/2 | p. 438-446 | jul-dez 2013; LEMOS, Masé. POÉTICA(S) DE OVNI Alguns percursos teóricos da (pós) poesia moderna e contemporânea. *O Percevejo Online*, v. 6, p. 128-150, 2014; SUSSEKIND, Flora. Coros dissonantes: objetos verbais não identificados na literatura brasileira contemporânea. In: Frederico Coelho; Marcelo Magalhães; Flavia Cêra. (Org.). *Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos: LITERATURA*. 1ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017, v. 1, p. 171-179.

De maneira semelhante, em termos contemporâneos, temos a questão da *resistência à/da poesia* como o foco de trabalho sobre a questão da energia. É, então, porque algo resiste à poesia (o “cultural” ou transformação social da arte em espetáculo e mercadoria, como proposto pela reflexão do poeta e filósofo Michel Deguy, uma outra concepção de poesia que arrasta ainda as correntes do credo romântico, o dever minoritário da leitura em geral, a superexposição dos sujeitos às imagens omnipresentes, todo um contexto sociopolítico desfavorável à reflexão e à linguagem verbal), que a poesia resiste como laboratório de discursos e de subjetividades outras. Lembremos que é Deguy, de maneira muito acertada, que vai colocar a questão em termos de uma “energia do desespero”, que surge contra toda esperança, no último instante, quando já se imaginava o jogo perdido, como a base de uma escrita poética contemporânea. Essa energia é a de uma utopia filosófica, capaz de alterar o sentido da “humanidade”.

53

Verdadeira *utopia*: qual é essa alteridade, a partir de qual não-lugar, que, se propondo a retomar essa identidade (“ser-homem”) em posição de comparante (ser como um homem) ajudaria o pensamento a articulá-la “comparativamente”. Então: ir “além”, passar por um “além” *de onde* ver o que ocorre com ser como um homem, saber de que gostaríamos de libertá-lo livrando-o de sua imagem. (Deguy, 1998, p. 114)

Cito aqui, a título de indicação apenas, para concluir esta reflexão e deixar algumas pistas abertas para a investigação do tema, alguns (pós)poetas franceses contemporâneos, como Nathalie Quintane e Olivier Cadiot, que interrogam a noção de energia em relação à poesia; a primeira se apropria da ideia rimbaudiana de “futuro Vigor” e a reformula como “vigor novo”, visando a (re)investir a poesia de uma capacidade de agir socialmente¹⁷. O segundo, em *Histoire de la littérature recente [História da literatura recente]*, de 2017, persegue de maneira bem-humorada diferentes cenas

17 Ver: GLENADEL, 2019.

de escrita, desde a materialidade do espaço em que se escreve aos diversos modos de composição da escrita poética, como se vê em “*Machination* [Maquinação]”:

Escrever, se fazemos absolutamente questão de encontrar uma definição, é apertar peças. Esparsas e distantes, elas terminam por se aproximar. Um imã escondido? Embaixo de qual mesa? Em todo caso, há bordas a ajustar, são bolas de vida, minibombas de energia. É eletrizante se ocupar com isso. Nosso camarada filosofo da ciência vai nos dar mais uma grande mãozinha para compreender esse caso complexo. Como é que uma onda de fala, aparentemente tão natural, pode ser tão fabricada. Os belos livros correm da fonte. De onde vem isso? (Cadiot, 2017, 219)

54

Ele também cita Rimbaud em “*Saison enfer* [Estação inferno]”: Durante mil anos nos entupimos com o irreal, agora é a vez do *real*. Eis o novo rumor.” (Idem, 59). Aqui, o vigor se transforma em rumor, de maneira totalmente coerente com o sentido de “coralidade” (Süssekind, 2022), de observação de discursos reais que caracteriza a produção “pós-poética”.

A poeta brasileira contemporânea Marília Garcia, por sua vez, ao propor *Um teste de resistores* como resposta à possível capacidade da poesia de se constituir como “resistência” (pergunta que lhe chega através da pesquisadora Celia Pedrosa, com a finalidade de integrar uma enquete no *site* de poesia eLyra), vai relacionando a reflexão sobre a resistência poética com a resistência concreta do chuveiro elétrico que se danifica justo durante o período em que ela reflete sobre a pergunta. No poema de mesmo título, Garcia cita nomes como os da própria Celia Pedrosa e de Nathalie Quintane, entre outros poetas, como Henry Deluy, Gertrude Stein ou Emmanuel Hocquard; esses nomes remetem tanto à interlocução literária quanto a conversas concretas.

Citando-os segundo uma espécie de poética afetiva que também compõe um programa de pesquisa sobre a escrita poética, Garcia

põe em prática o princípio da antologia de poesia contemporânea *Tout le monde se ressemble* [*Todo o mundo se parece*] de Hocquard, poeta estudado por ela em seu trabalho de doutoramento¹⁸. Seria, então, uma forma de democratizar o poema, tornando-o um campo magnético, para retomar a imagem do imã proposta por Cadiot, energizando-o ao contato dessas falas diferentes.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, v. 18 - n. 1, p. 11-28, Jan./Jun. 2006. <https://doi.org/10.1590/S0104-80232006000100002>. Acessado em 01 de setembro de 2022.

AMBRIERE, Madeleine. Balzac et l'énergie. *Romantisme*, 1984, n°46. L'énergie. pp. 43-48. Disponível em http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4790. Acessado em 26 de maio de 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Diversos tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *As flores do mal*. Trad. Júlio Castañón. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BERGSON, Henri. *L'Énergie spirituelle*. Paris: Félix Alcan Éditeur, 1919. https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99%C3%89nergie_spirituelle.

BOSI, Viviana. Baudelaire mau vidraceiro. *Alea: Estudos Neolatinos* [online]. 2007, v. 9, n. 1 [Acessado 4 Novembro 2022], pp. 102-117. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2007000100008>>. Epub 24 Jan 2008. ISSN 1807-0299. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2007000100008>.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1975.

BRISSETTE, Pascal. Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. *CONTEXTES* Revue de sociologie de la littérature [Publicado em 12 de maio

18 *Topologia poética de Emmanuel Hocquard*, Tese de Doutorado em Literatura Comparada, orientadora Paula Glenadel, UFF, 2010.

de 2008]. Disponível em <http://contextes.revues.org/1392>. Acessado em 08 de julho de 2016.

CADIOT, Olivier. *Histoire de la littérature récente*. Tome II. Paris : P.O.L., 2017.

CROUZET Michel. Stendhal et l'énergie : du Moi à la Poétique. *Romantisme*, 1984, n°46. L'énergie. pp. 61-78; Disponível em http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4792 Acessado em 26 de maio de 2016.

DEGUY, Michel. *L'énergie du désespoir*. Ou d'une poétique continuée par tous les moyens. Paris : P.U.F., 1998.

DELON, Michel. *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Paris : P.U.F., 1988.

DIAZ, José-Luis. L'artiste romantique en perspective. *Romantisme*, 1986, n 54. pp. 5-23. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1986_num_16_54_4840. Acessado em 20 de outubro de 2015.

FULGENCIO, Leopoldo. A teoria da libido em Freud como uma hipótese especulativa. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica* [online]. 2002, v. 5, n. 1 [Acessado 5 Novembro 2022], pp. 101-111. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1516-14982002000100008>>. Epub 09 Out 2006. ISSN 1809-4414. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982002000100008>.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.

GLENADEL, Paula. O 'futuro Vigor' e o contemporâneo: aspectos da energia em Nathalie Quintane. *OUTRAS TRAVESSIAS*, v. 24, p. 5-17, 2019. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2017n24p5>.

_____. Paradoxos e promessas da natureza-morta em poesia: notas de leitura sobre Lu Menezes e Suzanne Doppelt: READING NOTES ON LU MENEZES AND SUZANNE DOPPELT. *Gragoatá*, 27(57), 155-186. <https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51376>. Acessado em 26 de outubro de 2022.

JATON, Anne-Marie. Energétique et féminité (1720-1820). *Romantisme*, 1984, n°46. L'énergie. pp. 15-25. Disponível em http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4787. Acessado em 26 de maio de 2016.

KREBS, Roland. Le dialogue critique de Herder avec Diderot et Helvétius. *Revue germanique internationale*, 20 [Publicado em 07 de julho de 2011]. Disponível em <http://rgi.revues.org/972>. Acessado em 23 de julho de 2016.

MICHEL, Arlette. La poétique balzacienne de l'énergie. *Romantisme*,

1984, n°46. L'énergie. pp. 49-60. Disponível em http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_46_4791. Acessado em 26 de maio de 2016.

MORAES, Marcelo Jacques de. As Flores do Mal e o fracasso do poema. In: _____. *O fracasso do poema*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 17-26.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes. Correspondance*. Paris: R. Laffont, 1992.

ROMAN, Myriam. « Ce cri que nous jetons souvent » : le Progrès selon Hugo. *Romantisme*, 2000, n°108. L'idée de progrès. pp. 75-90; Disponível em https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2000_num_30_108_979. Acessado em 23 de julho de 2016.

SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022.

Escritas de si

Anna Faedrich

Il faut entrer en soi-même armé jusqu'aux dents.

Paul Valéry

58

Escritas de si é um conceito abrangente, que acolhe todos os modos de expressão autobiográfica, sejam elas referenciais, ficcionais ou híbridas: diários íntimos e diários ficcionais (*Diário de um louco*, Nikolai Gógol; *Diário do hospício*, Lima Barreto; *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus; *Memorial de Aires*, Machado de Assis), autobiografias e narrativas autobiográficas (*Recordações da casa dos mortos*, Dostoiévski; *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos; *Os anos*, Annie Ernaux), romances autobiográficos (*O Ateneu*, Raul Pompéia), cartas e ficções epistolares (*Carta ao pai*, Kafka; *As ligações perigosas*, Choderlos de Laclos; *Correio da roça*, Julia Lopes de Almeida), confissões (*Confissões*, Santo Agostinho; *As confissões*, Rousseau; *A confissão de um filho do século*, Alfred de Musset), memórias (*Baú dos ossos*, Pedro Nava; *Viver para contar*, Gabriel García Márquez; *Navegação de cabotagem*, Jorge Amado), testemunhos (*O que os cegos estão sonhando?* Noemi Jaffe) e autoficções (*A Casa dos espelhos*, Sergio Kokis; *O incesto*, Christine Angot; *A chave de casa*, Tatiana Salem Levy).

As narrativas de representação da subjetividade têm em comum a busca do autoconhecimento, o voltar-se para si mesmo, o mergulho profundo no *eu*, a análise das experiências vividas por um sujeito. Para Leonor Arfuch (2010, 15), elas “dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros,

inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência”.

O mergulho introspectivo pode ser do próprio autor, das suas experiências vividas e narradas, ou pode ser feito por meio da subjetividade de uma personagem fictícia. Na maioria dos casos de introspecção, o *eu* que narra é o *eu* que age, o sujeito é objeto de seu próprio discurso, independentemente da identidade entre autor e narrador. A literatura de cunho íntimo, confessional e subjetiva, “é aquela que mais se aproxima do leitor, porque fala de um *eu*, de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desnuda sua vida, estabelecendo-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor” (Remédios, 1997, 10).

A exploração da subjetividade no romance intensifica-se a partir do Romantismo europeu, como observa Ana Maria Lisboa de Mello, em oposição ao pensamento iluminista:

[...] no século XIX, a sensibilidade romântica rompe com ideais estéticos clássicos, com paradigmas iluministas, e dá à subjetividade – ao Eu – um valor preeminente, de tal modo que prepara o caminho para que a literatura posterior – simbolista, surrealista, modernista – explorasse a subjetividade, o sonho e o inconsciente, dando lugar a narrativas de sondagem da vida interior, com perquirição filosófica e visão poética (Mello, 2013, 8).

Gustave Flaubert (1821-1880) desempenhou papel importante na renovação do discurso literário, inserindo o discurso indireto livre na narrativa, “procedimento que permite narrar diretamente os processos mentais da personagem, descrever sua intimidade e colocar o leitor no centro da sua subjetividade” (Mello, 2013, 9). Em *Madame Bovary* (1856), os discursos do narrador onisciente e da protagonista Emma aproximam-se de forma tênue, dificultando a diferenciação entre ambos (narrador e personagem).

Na literatura mundial, ao final do século XIX, surge a tendência de revelar o funcionamento da consciência – à moda de

Édouard Dujardin (1861-1949), Joris Karl Huysmans (1848-1907), depois André Gide (1869-1951), Virginia Woolf (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922) –, procedimento que dará origem a técnicas narrativas novas. *Os loureiros estão cortados* (1887), de Dujardin, representa uma ruptura com as técnicas tradicionais, pois explora o estado de alma de seu protagonista por meio do monólogo interior, técnica pertinente à literatura introspectiva:

Apesar da simplicidade da história – um estudante na expectativa de um encontro com uma jovem, Léa, por quem está apaixonado – a narrativa renova o discurso literário ao instalar o leitor, desde os primeiros parágrafos, no fluxo de pensamentos do protagonista, em seu estado nascente, sem ordenação, tal como acontece de fato na mente humana (Mello, 2013, 10-11).

60

A partir de Dujardin, surge a preocupação com a ambiguidade terminológica do conceito de “monólogo interior”, que, de acordo com Dorrit Cohn (1983), tem designado fenômenos distintos.

Em *Transparent Minds*, Cohn (1983) apresenta estudo minucioso sobre as diferentes técnicas que permitem a “transparência interior” das personagens, isto é, o acesso à mente narrada. Nesse sentido, a teórica norte-americana observa diferenças sutis entre os monólogos interiores de *Os loureiros estão cortados* (1887), de Dujardin, e *Ulysses*, de James Joyce (1922). O monólogo em *Ulysses* é o “monólogo citado” (*quoted monologue*), e o de Dujardin é o “monólogo autônomo” (*autonomous monologue*). A diferença entre os dois é estrutural: no primeiro, a apresentação da consciência pode ser identificada em contexto de terceira pessoa; no segundo, a consciência é apresentada em primeira pessoa, fora de um contexto narrativo, de forma independente. Em *Ulysses*, a narração e a voz figural “coincidem num ponto em que só uma inspeção minuciosa pode determinar o que é monólogo de Bloom e o que é relatório do narrador” (Cohn, 1983, 62. Tradução minha). O contexto é de terceira pessoa, porém, o discurso íntimo não é separado de seu contexto,

nem por frases introdutórias, nem por sinais gráficos, sendo assim, um discurso contínuo. Já *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, explora a técnica do monólogo interior de modo diferente de Joyce, pois há sinais explícitos, uma pontuação elaborada e é considerado um texto descontínuo e fragmentado. O romance em terceira pessoa é separado por marcas (*inquit formulas*) como “ele pensou... ele sussurrou... ele pensou”, e o ritmo do texto assemelha-se à agitação interna e externa de Raskolnikov (Cohn, 1983, 61).

No início do século XX, o romance passa por diversas transformações. Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno”, observa que o monólogo interior permite que a personagem “se deixe levar” pelo fluir da consciência, rompendo assim com as convenções realistas. O narrador desaparece e é substituído “pela presença direta do fluxo psíquico”, de forma que a consciência da personagem “passa a manifestar-se na atualidade *imediate*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance”. Sem o intermediário, “desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos” (Rosenfeld, 1973, 83-84).

A expressão “fluxo da consciência” foi cunhada por William James ([1890] 1981) que, no âmbito da psicologia, passou a designar uma técnica narrativa literária de apresentação da consciência – pensamentos, impressões ou percepções – da personagem, sem mediação e similar ao monólogo interior. Alguns teóricos marcam a especificidade de cada uma das técnicas. Fluxo da consciência e monólogo interior não são sinônimos (Humphrey, 1976). Entre os contrastes, o monólogo seria um discurso mais ordenado, respeitando a sintaxe e a morfologia; o fluxo da consciência seria mais desordenado, sem pontuação, com formas gramaticais truncadas, frases incompletas, neologismos etc., de modo a captar o pensamento antes de qualquer organização lógica. Humphrey retoma o conceito de James, preocupado com as “lembranças, pensamentos e sentimentos [que] existem

fora da consciência primária” e, por isso, não aparecem ordenados, “em cadeia, mas como uma corrente, um fluxo”. Fluxo da consciência é “um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (Humphrey, 1976, 4). Sendo assim, nem toda a escrita de si fará uso do fluxo da consciência. *Em busca do tempo perdido*, de Proust, por exemplo, apresenta a rememoração do passado, um mergulho profundo no *eu*, mas sem *fluxo da consciência* (Humphrey, 1976, 4)

Escritas de si, escritas do eu

No verbete “Écritures du moi / de soi” do *Dictionnaire de l'autobiographie: écritures de soi de langue française* (2017), Françoise Simonet-Tenant chama a atenção para as conotações “sensivelmente diferentes” entre os dois termos – escritas do *eu* (expressão atribuída a Georges Gusdorf) e escritas de si (Michel Foucault). Na França, a expressão *écriture de soi* é mais utilizada, tem maior fortuna crítica e “introduz uma distância conveniente, afasta as ameaças de egocentrismo e egoísmo, garante maior respeitabilidade literária” (Tenant, 2017, 290. Tradução minha).

É possível usar as expressões *escritas de si* e *escritas do eu* como sinônimas. Contudo, alguns críticos preferem não utilizar o termo *escrita do eu* para evitar o risco de associação a Narciso e ao egocentrismo. Há todo um campo simbólico, marcado pelo narcisismo, que gira em torno do ser autocontemplativo, em busca de si e da aceitação do outro. Gaston Bachelard observa que a psicanálise “marca com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila” (Bachelard, 1942, 23). Na literatura, a referência a este mito vincula-se tanto à construção de personagens autocentradas e solitárias, quanto ao teor subjetivo da obra, classificada de variadas formas: literatura de introspecção, literatura íntima, escrita do eu, escrita

de si, literatura confessional, literatura psicológica, autoficção etc. Por um lado, o mito de Narciso pode indicar a superficialidade da aparência e da imagem, em sintonia com o conceito de espetacularização; por outro, pode indicar a profundidade do mergulho interior, cuja elaboração resulta em qualificada literatura de introspecção. Superficial ou profundo, certo é que estamos vivendo a era da abundância de narrativas autobiográficas e de progressivo exibicionismo.

Eurídice Figueiredo (2013, 21) observa que, para Roland Barthes, “a subjetividade não se confunde com o narcisismo, nem se opõe à objetividade”. Figueiredo está atenta as diferenças entre o eu (*moi*) e o si (*soi*) e traz reflexões pertinentes de Barthes e de Régine Robin sobre biografema, *punctum* e *studium*: “Robin assimila assim o si (*soi*) ao *studium* e o eu (*moi*) ao *punctum*, o si (*soi*) à biografia (na sua completude) e o eu (*moi*) ao biografema (ao fragmentário, ao detalhe)” (Figueiredo, 2013, 21). Segundo Robin, “se o si está ao lado da fixidez, da imagem, do concluído, do estereótipo, o eu está aberto ao jogo, ao indecível, ao inacabado, ao biografema. Haveria como dois aspectos do eu (não me atrevo a falar aqui do *sujeito*), o eu e o si” (Robin, [1997] 2005, 21).

Studium e *punctum* são conceitos importantes de Barthes para a teoria fotográfica, descritos em *A câmara clara* (1980) como elementos co-presentes nas fotografias. *Studium* é “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (Barthes, 2012, 31); “é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: *gosto/não gosto, I like/I don't. [...]* é da ordem do *to like*, e não do *to love*” (Barthes, 2012, 33). *Studium*, que vem do verbo *studare*, é um estudo do mundo; enquanto o *punctum* vem do verbo latino *pungere* e significa picar, fincar, aquilo que punge, incita, estimula, aflige: “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse

acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 2012, 32-33).

A escrita de si, Michel Foucault

O conceito de *escritas de si*, formulado por Foucault em 1983, em perspectiva filosófica, integrava uma série de estudos sobre *as artes de si mesmo* na cultura greco-romana dos primeiros séculos do Império. O ponto de partida da análise é *Vida e conduta de nosso pai Santo Antônio*, de Santo Atanásio de Alexandria (295-373), que via na escrita de si um exercício de elevação espiritual e moral: “Que a escrita tome o lugar dos companheiros de ascese: de tanto enrubescermos por escrever como por sermos vistos, abstenhamo-nos de todo o mau pensamento”. Foucault (1992, 130-134) observa a função que a escrita de si desempenhava, ela era vista como atenuadora dos perigos da solidão e companheira. A arte de viver, nessa época, era entendida como um “adestramento de si por si mesmo”, e a escrita era elemento do “treino de si”, fundamental para a prática ascética. Se hoje analisamos o caráter literário das diferentes modalidades das escritas de si, naquele tempo o objetivo era a redenção do *eu*-pecador. Foucault analisa as duas formas de escrita *etopoiética* – expressão de Plutarco, que caracteriza a transformação da verdade em *ethos* –, o *hypomnemata* e a correspondência.

64

Os *hypomnemata* eram cadernos pessoais, sempre à mão para consultas frequentes, que serviam de agenda e continham informações diversas – contabilidade, citações, fragmentos de obras, reflexões: “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (Foucault, 1992, 135). Entretanto, Foucault adverte: “por mais pessoais que sejam, estes *hypomnemata* não devem ser entendidos como diários íntimos” (Foucault, 1992, 137), pois não eram narrativas de si.

A correspondência, vista como um exercício pessoal, exercia dupla função, pois atuava sobre aquele que escrevia – “constitui,

para o escritor, uma maneira de se treinar” (Foucault, 1992, 147) – e sobre aquele que a recebia, que era consolado ou aconselhado. Para Foucault, a carta desempenhava papel maior do que o simples “adestramento de si”, pois quem escrevia se manifestava a si próprio e ao outro:

Escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. [...] a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz (Foucault, 1992, 150).

Sendo assim, a escrita epistolar era um exercício de introspecção, “uma abertura de si mesmo que se dá ao outro” (Foucault, 1992, 152). Por isso, Foucault considera que as correspondências são “os primeiros desenvolvimentos históricos da narrativa de si”.

65

Escritas do eu: motivações

O impulso autobiográfico é tema de interesse de diversos pesquisadores das escritas de si. Doubrovsky relaciona autoficção à psicanálise, considerando ambas “práticas da cura”, o que talvez explique o patente aspecto dramático deste tipo de escrita. É comum autores declararem a necessidade de escrever um romance a partir do trauma, para mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática que, no plano dos sentimentos, antes da escrita, é confusa e caótica. Mas o aspecto dramático presente nessas obras varia em intensidade. *Antiterapias*, de Jacques Fux (2014), por exemplo, revela dramaticidade com um tom mais leve que *Ribamar* (Castello, 2010), *A chave de casa* (Levy, 2007) ou *O céu dos suicidas* (Lísias, 2012). Em todo caso, a motivação primeva para os escritores seria, na anotação de Philippe Vilain, o desejo inerente ao ser humano de se conhecer:

O desejo de se conhecer, de se identificar com uma imagem de si, motiva, na maioria dos casos, a escrita autobiográfica, mas não

é certo que tal motivação possa derivar de um puro exercício de contemplação, pois, mesmo que possamos contemplar de fora aquilo que não conhecemos, nós sempre apreciamos mais a contemplação daquilo que conhecemos intimamente e que podemos identificar claramente (Vilain, 2005, 18. Tradução minha).

Autoconhecimento, autocompreensão, reconstituição de si, partilha da dor, elaboração do trauma, reestruturação do caos interno, “exorcização dos fantasmas”, registro da urgência da situação pessoal, experiência da análise deflagram as escritas do *eu*.

66 O fato de usarmos a vida como matéria-prima sempre ocorreu na história da literatura, como observa Evando Nascimento (2022). Nos casos das autobiografias e dos “dispositivos autoficcionais”, a atitude expressa é consciente, “embora com propósitos e resultados distintos”. Nascimento chama a atenção para a “necessidade humana de entender minimamente o que se vivencia”. No caso da autoficção, por meio da palavra inventiva:

Diria que na autoficção ocorre um *tratamento* sem fim das experiências traumáticas e não traumáticas. Mas um *tratamento* no sentido literário e não no sentido clínico, ou seja, uma *abordagem* formal de determinados conteúdos experienciais. E quando o tratamento é bem realizado, tema e forma não podem mais ser separados, consistindo num processo sem fim. É o que se chama hoje de ‘obra em processo’, cujo processo de significação jamais se conclui (Nascimento, 2022, 253. Grifos do autor).

A escrita do *eu*, para Gusdorf, é fenomenológica e explora as “dimensões da existência pessoal revelada a si mesma na experiência vivida”. Ela trata do homem “curioso de si e curioso dos outros; um observador mais ou menos imparcial de uma espécie da qual se considera representante” (Gusdorf, 1990, 225. Tradução minha). Ao centrar no *eu*, o escritor reagrupa os momentos de dispersão da própria vida, para buscar uma nova coerência, para descobrir um sentido ou um motivo da existência (Gusdorf, 1990, 226). A autobio-

grafia ajudaria, assim, a reconstituir a unidade de uma vida ao longo do tempo: “a recapitulação das etapas da existência, suas paisagens e encontros, me obriga a situar o que eu sou em perspectiva com o que eu fui” (Gusdorf, 1991, 13. Tradução minha).

Razão adicional para a escrita de si é a busca da própria singularidade, uma tentativa de se diferenciar dos outros: “Eu não sou como os outros, não quero ser como eles, quero ser o que sou, preservar minha vida em sua diferença” (Gusdorf, 1990, 226. Tradução minha). Esse movimento de descoberta do “princípio de identidade” é próprio “às pessoas com tendência à introversão, ao exame da consciência, fora da conformidade com o mundo social ao redor” (Gusdorf, 1990, 232. Tradução minha). Entretanto, as motivações para a escrita de si são ambiciosas. Reencontrar-se é um propósito “quase sísifico”, como observou Philippe Vilain:

67

Crer que a escrita autobiográfica possui a função mágica de salvar seu passado do esquecimento, de se conhecer, de *se* reencontrar no universo da linguagem, de se substituir e de se transformar em um objeto literário transcendente, parecerá, com efeito, eminentemente irrisório, visto que a literatura permite que se encontre de si apenas uma imagem imperfeita, um fantasma, uma sombra, e visto que a sua ambição, quase sísifca, condena instantaneamente seu autor a permanecer em uma inconsolabilidade permanente (Vilain, 2005, 17-18. Tradução minha).

Tal como o mitológico Sísifo, condenado a empurrar incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso, a escrita do *eu* pode conduzir a repetidos fracassos; é justamente nesse gesto de falha, nessa impossível busca, nessa irrealização e impossibilidade de se figurar totalmente em outro, que se permite a representação de si. Sendo assim, essa natureza “decepcionante” da escrita autobiográfica poderia ser, segundo Vilain (2005), o principal recurso criativo do gênero: “Não se trata mais de encontrar o *eu*, mas de tentar encontrá-lo, à maneira de Montaigne,

somente *procurar* esse *eu* perdido no tempo, como se apenas essa tentativa interessasse” (Vilain, 2005, 20. Tradução minha).

A sabedoria de Riobaldo, personagem de João Guimarães Rosa, evoca a “miserável condição do escritor” consciente de seu fracasso em representar:

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado (Rosa, 2001, 200).

68 O fragmento sugere que o narrar o passado é fugidio, e as lembranças incertas. É pela *errância* que se dá curso ao ato de contar, considerando a astúcia das coisas passadas que “se remexem dos lugares” e fazem “balancê”.

Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico

Não é possível estudar as escritas autobiográficas sem considerar o trabalho pioneiro de Philippe Lejeune. A concepção de “pacto autobiográfico”, elaborada pelo teórico francês, é uma espécie de contrato de leitura entre o autor e o leitor, inadmissível no ideário vigente de autonomia do texto: “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro”. Mesmo que se admita a diversidade de formas do pacto autobiográfico, “todas elas manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*. [...] A autobiografia não é um jogo de adivinhação” (Lejeune, 2014, 30).

Tal contrato de leitura consiste nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista (A = N = P). Ao tomar o texto como a “verdade do indivíduo”, o leitor tem clara a diferença entre romance e autobiografia. No romance, o compromisso com a realidade é impreciso (em francês, *flou*). Na

autobiografia, o pacto de veracidade existe. Bastaria ver que pode produzir consequências legais para o autor, que é responsável pelo que afirma e pode responder em juízo por isso. O comprometimento com a verdade é um princípio inexistente no gênero romanesco, caracterizado pela invenção e não-identidade. Para Lejeune, o que define a autobiografia é “um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. [...] Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou *eu*? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser” (Lejeune, 2014, 39).

Os estudos lejeunianos sofreram algumas críticas no campo da Teoria da Literatura, e é um equívoco ler seus argumentos sem contextualizá-los. Lejeune afirma que, naquela época, isto é, anos 1970, ele descobria “que a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada” (Lejeune, 2013, 538). Seus argumentos, contudo, foram sendo atualizados por ele mesmo. Na revisão de *O pacto autobiográfico*, Lejeune percebe, por exemplo, a insuficiência no que tange ao vocabulário:

Ao longo do ‘Pacto’, agi como se a etiqueta ‘romance’ (tanto nos subtítulos genéricos quanto no discurso crítico) fosse um sinônimo de ‘ficção’, em contraposição a ‘não ficção’, ‘referência real’. Ora, ‘romance’ tem também outras funções: designa a literatura, a escrita literária, em contraposição à insipidez do documento, ao grau zero do testemunho. Os dois eixos de significação estão frequentemente ligados, mas nem sempre. A palavra ‘romance’ não é mais unívoca que a palavra ‘autobiografia’. A isso se acrescentam, nos dois casos, julgamentos de valor: pejorativo (romance = invenção pura e simples; autobiografia = insipidez do vivido não transformado) ou melhorativo (romance = prazer de uma narrativa bem escrita e bem conduzida; autobiografia = autenticidade e profundidade do vivido). Daí resultam muitas ambiguidades (Lejeune, 2014, 64).

Em “Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa”, Lejeune apresenta claro discernimento das limitações de seus argumentos iniciais: “O meu primeiro livro, *L’autobiographie en France*, fazia um uso demasiado normativo da definição. Esta franqueza era um pecado de juventude, mas talvez uma necessidade para um livro que traçava pela primeira vez a paisagem autobiográfica francesa: era preciso desenhar um centro, uns arredores, umas fronteiras” (Lejeune, 2013, 539).

70 Embora ciente da imaturidade juvenil, Lejeune estava cênscio de ser fundador dos estudos teórico-críticos da autobiografia e de seus “gêneros vizinhos” – modo como se refere às diferentes modalidades de escritas autobiográficas. A terceira reedição de *L’autobiographie en France*, publicada em 2010, incorporou um prefácio do autor, no qual argumenta defensivamente lembrando que em 1971 o seu estudo partira do zero,¹ pois ainda não havia tantos estudos sobre a questão do sujeito como hoje: “Assistimos a uma verdadeira explosão da escrita autobiográfica, e o discurso crítico alçou voo: não, hoje, não partimos mais do zero” (Lejeune, 2010, 7. Tradução minha). A reedição, sem alteração, de seu livro expressa a consciência de seu pioneirismo, quando estudar a autobiografia era novidade audaciosa. É inegável a importância de Lejeune para a teoria literária, pois foi a partir do conceito de pacto autobiográfico que emergiu o espaço para discutir diferentes pactos de leitura entre autor e leitor, e que ensejou o debate sobre a autoficção. Como Lejeune rememorou, “foi à frente de um dos meus quadros [teóricos] que Serge Doubrovsky teve a ideia [...], para preencher uma casa que eu dizia (imprudentemente) vazia, de inventar a mistura que ele nomeou ‘autoficção’” (Lejeune, 2013, 539).

1 Um estudo relevante já tinha sido realizado anteriormente por Georges Gusdorf: *La Découverte de Soi* (1948).

As casas cegas

<i>Nom du personnage</i> → Pacite ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Figura 1. Fonte: Lejeune, 1996, 28.

Em seu projeto de fazer o quadro geral da autobiografia francesa, Lejeune esboça as possibilidades de pactos de leitura (romanesco, autobiográfico e indeterminado/zero), conforme os casos de semelhança e diferença entre os nomes do autor e da personagem. O famoso quadro de Lejeune é construído com base em dois critérios: (1) relação entre o nome da personagem e nome do autor; (2) natureza do pacto firmado pelo autor.

Ao todo, são nove casas, sete possibilidades e duas casas vazias. Na primeira coluna do quadro, o romance é a única possibilidade quando o nome da personagem é diferente do nome do autor. Quando os nomes do autor e da personagem divergem, a autobiografia não é possível. Os quadros *1a* e *1b* indicam romances cujos pactos são “romanesco” e – o assim chamado – “pacto zero”, respectivamente. No primeiro, há atestado de ficcionalidade, uma vez que o nome do autor é diferente do nome da personagem. Já no segundo caso não há atestado de ficcionalidade, que são os casos em que o nome da personagem não aparece: “Pouco importa, então,

que haja ou não atestado de ficcionalidade (1a ou 1b). Que a história seja apresentada como verdadeira (manuscrito autobiográfico que o autor ou editor tenha encontrado em um sótão etc.), ou que seja apresentada como fictícia (mas que o leitor, relacionando-a com o autor, acredite ser verdadeira), – de qualquer forma, não há identidade entre o autor, o narrador e o herói” (Lejeune, 2014, 33-34).

Pierre Marivaux (1688-1763), por exemplo, em *La vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de ***, utiliza o prefácio como forma de encenação de si, advertindo o leitor de que se tratará de um “manuscrito encontrado”. Na literatura afro-brasileira contemporânea, Ana Maria Gonçalves lança mão de um manuscrito encontrado, do século XIX, provavelmente da heroína Luiza Mahin, em *Um defeito de cor* (2006), explorando as relações entre história e ficção. Casos como estes apresentam a história como verdadeira, porém, de acordo com os critérios de Lejeune, o fato de não atestar ficcionalidade não muda o resultado das combinações de seu quadro.

72

A segunda coluna apresenta um caso mais complexo. A combinação entre ausência do nome da personagem e o pacto zero torna o caso indeterminado. Em *2a romance*, o pacto é romanesco e a natureza ficcional do livro é indicada na capa ou na página de rosto. Em *2b indeterminado*, a personagem não tem nome e o autor não firma pactos, resultando em total indeterminação. E em *2c autobiografia*, a personagem não tem nome na narrativa, mas o autor declarou-se explicitamente idêntico ao narrador em um pacto inicial (Lejeune, 2014, 33-35).

A terceira e última coluna apresenta as situações em que o nome da personagem é o mesmo nome do autor. *3a* e *3b* são casos de autobiografia. No primeiro (*3a*), o pacto é ausente, ou seja, o leitor constata a identidade autor-narrador-personagem, embora esta não seja objeto de nenhuma declaração solene. O segundo (*3b*) é o caso mais comum, cujo exemplo perfeito é *As confissões*, de Rousseau: “O pacto está presente desde o título, é desenvolvido no

preâmbulo e confirmado ao longo do texto, pelo emprego ‘Rousseau’ e ‘Jean-Jacques’” (Lejeune, 2014, 37). O ponto mais importante para o debate sobre a autoficção é o campo vazio nesta terceira coluna. Por considerar impossível combinar a identidade do nome da personagem e do autor com o pacto romanesco, Lejeune excluiu a possibilidade de ficção nos casos de identidade onomástica.

“O herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome que o autor?”, indagou Lejeune, ainda desconsiderando essa possibilidade. Doubrovsky partiu desse ponto para dar início ao prolífico – por vezes, prolixo – debate autoficcional, cujo intento era apresentar a autoficção como resposta afirmativa à exequibilidade de homonimato entre autor e narrador em um romance declarado. Posteriormente, Lejeune reconheceu a imprecisão do quadro e o erro em recusar a possibilidade de ambiguidades em pactos autor/leitor: “[...] salta aos olhos que o quadro está malfeito. Para cada eixo, propus uma alternativa (romanesco/autobiográfico para o pacto; diferente/semelhante para o nome). Pensei na possibilidade de *nem um nem outro*, mas esqueci a possibilidade *de um e outro ao mesmo tempo!* Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade...” (Lejeune, 2014, 68).

Em entrevista à Jovita Noronha, Lejeune analisa os dois polos – texto autobiográfico e texto ficcional. Ele comenta que, em 1971, queria fazer “o quadro geral da autobiografia francesa”, ainda inédito nos estudos literários. Daí a necessidade primeira de uma definição: “Fiquei espantado ao constatar que o texto autobiográfico e o texto ficcional podiam obedecer às mesmas leis. A diferença entre eles não estava no texto, mas no que Gérard Genette chamou de paratexto, no compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo”. Ademais, o compromisso com a verdade do texto autobiográfico e descompromisso do romance, bem como a possibilidade de posições intermediárias e ambiguidades, como é o caso da autoficção, são analisados: “É completamente diferente do compromisso que

se tem na ficção – que é antes um *descompromisso*, a instauração de um jogo, de um distanciamento”. Também a atitude do leitor é diferente: “É claro que entre esses dois polos, pode-se ter posições intermediárias, comprometimentos, ambiguidades – tudo aquilo que se define hoje com o termo vago de ‘autoficção’. Mas as posições intermediárias nascem desses polos, elas não existiriam sem eles” (Lejeune, 2002, 22).

A sua primeira definição de autobiografia – “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência” – foi alvo de críticas por parte dos estudiosos da autobiografia, inclusive no Brasil. Para Jaime Ginzburg,² essa definição é herdeira do racionalismo cartesiano e do iluminismo. Na teoria da autobiografia, a “orientação cartesiana se associa à expectativa de uma imagem ordenada e totalizante do narrador” (Ginzburg, 2012, 163). O sujeito cartesiano responde sem problemas à pergunta sobre sua identidade, por esta ser estável e possibilitar a construção de uma imagem ordenada e totalizante de si.

74

Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, é um perfeito exemplo literário de ruptura com o pensamento cartesiano. O narrador Riobaldo revela sua *percepção moderna de sujeito* como um ensinamento da vida, ao reconhecer a instabilidade e incompletude das pessoas e apreciar com otimismo e sensibilidade estética tais atributos: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, no mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou” (Rosa, [1956] 2001, 39).

As teorias contemporâneas questionam a possibilidade da autobiografia por considerarem o sujeito pós-moderno fragmentado,

2 Ginzburg faz um recorte específico dentro da discussão teórica sobre autobiografia; ele trabalha com textos que se referem a experiências de violência coletiva, em regimes autoritários e situações históricas de opressão.

instável e desordenado. Ginzburg observa que “a fragmentação pode ser indicação de ruptura com a concepção cartesiana de sujeito” (Ginzburg, 2012, 169). É justamente essa ruptura que a autoficção, como conceito teórico e prática literária, operaria. Tais teorias, às quais Doubrovsky se filia, trabalham com a ideia de “uma variação *pós-moderna* da autobiografia”, cujo argumento está pautado na impossibilidade de reconstituição do *eu* tal qual concebido no sujeito cartesiano. Entretanto, levar em consideração a fragmentação e mobilidade do sujeito não deveria ser o mesmo que ignorar a diferença existente entre uma narrativa referencial e uma ficcional. Não é raro estudiosos da autoficção equalizarem os protocolos de leitura biográfico e ficcional. Todavia, autobiografia e autoficção não são práticas idênticas, e essa diferença merece ser considerada. Eurídice Figueiredo analisa a “nebulosa” das escritas de si, notando que, desde os anos 1990, tem sido difícil “discernir os índices de ficcionalidade e de referencialidade”. Entretanto, Figueiredo afirma que “não existe uma equivalência exata entre gêneros autobiográficos e os ficcionais” (Figueiredo, 2022, 9).

75

Sendo assim, a aparição da autoficção não exclui a existência da autobiografia. A autoficção surge para nomear obras antes inclasificáveis, o que não é o caso das autobiografias e de seus gêneros vizinhos (diários, cartas, memórias, confissões etc.). A grande ironia da autoficção reside justamente no fato de uma narrativa ficcional, um romance declarado, ter como herói o próprio autor – ou, pelo menos, o mesmo nome do autor –, de modo a estabelecer uma ambiguidade irresolúvel. Existe um efeito irônico (Worthington, 2017) nesse tipo de narrativa que é próprio da autoficção.

Guinada subjetiva

Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar ‘O sujeito ressuscitado’.

Beatriz Sarlo

Nos anos 1970 e 1980, houve uma inflexão em direção ao subjetivismo e, na sociologia da cultura e nos estudos culturais, “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”, nos termos de Beatriz Sarlo (2007). A autora examina as razões da revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, da confiança no relato da experiência individual como ícone da Verdade, em que o sujeito narra sua vida para preservar lembranças ou entender o passado.

76

Em contratendência à “morte do sujeito” dos anos 1960, Sarlo aponta a revalorização desse sujeito a partir da década seguinte, quando “produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores” (Sarlo, 2007, 30).

A crítica da subjetividade e da representação feitas por Paul de Man e Jacques Derrida negam a possibilidade de relatos autobiográficos cuja relação entre um *eu* textual e um *eu* da experiência vivida seja verificável. Segundo De Man, as autobiografias produzem “a ilusão de uma vida como referência”, sendo assim, “a voz da autobiografia é um tropo que faz vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo” (De Man apud Sarlo, 2007, 31). A crítica de Paul de Man à autobiografia provavelmente foi ápice do desconstrutivismo literário, ao equiparar a autobiografia à ficção em primeira pessoa e inviabilizar o pacto referencial entre autor, narrador e personagem: “Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma ‘autobiografia’ consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar

eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara” (Sarlo, 2007, 31).

Nessa chave, a autoficção acabou sendo considerada um neologismo necessário para mostrar que não é mais possível considerar a natureza contratual do gesto biográfico ou a possibilidade de o discurso ser a totalização do singular. O conceito de autoficção seria um desdobramento lógico da crítica pós-moderna e desconstrutivista e estaria alinhado à crítica de Derrida ao logocentrismo, à geometrização e fechamento da obra e ao sistema cristalizado que prolonga a tradição metafísica da oposição aparecimento-velamento.

Entretanto, a cautela a respeito das relativizações tem sido prudente, pois corre-se o risco de banalizar o conceito de autoficção, de modo a igualar todos os tipos de narrativas de si – referenciais, ficcionais e híbridas. Talvez, borrar as fronteiras entre fato e ficção não seja o melhor caminho. Os trabalhos de Marjorie Worthington (2018) e Françoise Lavocat (2016) vão na contramão dos discursos que abolem qualquer demarcação entre o fato e a ficção, e estabelecem uma fronteira sutil, porém necessária, entre narrativas ficcionais e referenciais, considerando os diferentes efeitos/protocolos de leitura. Lavocat, em *Fait et fiction: por une frontière* (2016), resolve de modo convincente este impasse ao demonstrar que tais fronteiras, entre fato e ficção, realidade e imaginário, são necessárias cognitivamente, conceitual e politicamente. Eliminá-las reduziria o prazer de se passar de um mundo ao outro. Seu argumento é o de que “a ficção é o lugar de uma negociação constante”, do equilíbrio entre “a proteção da vida privada e a liberdade de expressão” (Lavocat, 2016, 276. Tradução minha).

A diferenciação entre (1) autobiografia, (2) ficção em primeira pessoa – que pode ser um romance não necessariamente autobiográfico – e (3) autoficção faz-se necessária, sobretudo no contexto atual em que estudiosos assumem posições extremas, como afirmações de

que “tudo é ficção” ou que “toda ficção é autobiográfica”. Reconhecer que toda a ficção carrega traços de seu autor não deveria ser o mesmo que afirmar que toda a ficção é autobiográfica. Se é inevitável que a imaginação do autor-criador passe por sua própria experiência, isso não deveria ser condição suficiente para equalizar as diferentes produções textuais.

Serge Doubrovsky e a autoficção

A escrita de *Fils* (1977) teve por objetivo exemplificar, na prática, o que vinha a ser a autoficção doubrovskiana. A primeira definição de autoficção disponível ao público-leitor, publicada na capa de *Fils*, estabelecia um contraponto com a autobiografia, vista como “um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo”. A autoficção, por sua vez, era definida como uma “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”, repleta de inovações formais: “Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música” (Doubrovsky, 1977, capa).

78

Em *Autofiction: une aventure du langage*, Philippe Gasparini aborda a reinvenção da escrita autobiográfica. Para o teórico francês, autoficção é “Texto autobiográfico e literário com muitas características de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, disparidade e autocomentário que tendem a problematizar a relação entre escrita e experiência” (Gasparini, 2008, 311. Tradução minha).

Ao analisar os efeitos irônicos da autoficção, M. Worthington afirma que a qualidade da escrita é menos importante nas narrativas referenciais, as quais ela chamará de “memoir” (traduzido aqui por memória): “Memórias parece [...] ser o termo da arte que é referencial ou principalmente referencial, mas que às vezes pode se aventurar em narrativas que beiram – mas não chegam a se tornar – ficção” (Worthington, 2017, 472. Tradução minha.). No-

tamos que o movimento da autobiografia é da vida do autor para a obra, e o que leva o leitor a comprar o livro é o interesse na personalidade/no autobiografado. Nesses casos, seguindo a métrica de Worthington, a qualidade da escrita fica em segundo plano. Mesmo não bem escrita, a narrativa pode ser comovente, pode funcionar e virar um *best-seller*. De acordo com Worthington, isso só acontece nas narrativas referenciais (*memoirs*), por conta do “poder da verdade” (*truth power*): “muito do poder de um livro de memórias deriva da precisão de sua correspondência com o mundo fora de si” (Worthington, 2017, 474. Tradução minha.). Já no caso da ficção, a qualidade da escrita é primordial. O leitor está atrás de um bom livro, do prazer estético, da “aventura da linguagem”, entre outras motivações. Se na autoficção o movimento é da obra para a vida do autor, é porque o talento como escritor é o mais importante: “Se uma narrativa ficcional é bem escrita, pode ser comovente; se uma narrativa pode reivindicar a Verdade, pode ser comovente sem ser particularmente bem escrita” (Worthington, 2017, 474. Tradução minha). A estudiosa faz referência ao argumento de Ben Yagoda (2009) de que “*memoir*” está para ficção, assim como fotografia está para pintura. Ficção e pintura exigem, portanto, mais talento.

79

Uma variante pós-moderna

Doubrovsky apresentou uma definição alternativa para a autoficção, que é utilizada com frequência nos estudos literários. Em entrevista a Philippe Vilain, o teórico referiu-se à autoficção como uma “variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (Doubrovsky, in Vilain, 2005, 212. Tradução minha).

A definição enfatiza que o texto da autoficção deve ser lido como romance e não como recapitulação histórica, e que a memória,

falível e lacunar, recupera apenas fragmentos. No Colóquio de Cerisy, Doubrovsky traz à baila a fragmentação como atributo fundamental da autoficção: “Não percebo, de modo algum, minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas. É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história” (Doubrovsky, [2010] 2014, 123).

Doubrovsky reforça o estatuto literário da autoficção – “reconstrução arbitrária e literária” – e o malogro da crença em conceitos estanques, como *verdade* e *identidade*. Essa perspectiva reflete um movimento mais amplo na filosofia. O debate sobre a autoficção gravita em torno da mudança no contexto sócio-histórico-cultural, a assim chamada sociedade “pós-moderna” (Jean-François Lyotard), “neobarroca” (Omar Calabrese), a “alta modernidade” (Anthony Giddens) ou, se preferem, a “modernidade líquida” (Zigmunt Bauman), cada concepção com sua peculiaridade, mas que indaga crenças anteriores que, nos dias de hoje, já não suprem mais as nossas necessidades, as nossas lacunas e as nossas questões existenciais.

80

Quando falamos em “pós-moderno”, queremos nos referir a uma maneira de ler e de se dizer no mundo. O sujeito pós-moderno não é mais o sujeito racional, consciente e pleno. A identidade é construída historicamente e o sujeito pós-moderno “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”, nos termos de Stuart Hall ([1992] 2006, 13). A “confortadora narrativa do eu”, diz o autor, é uma “cômoda estória sobre nós mesmos”, se acreditamos em uma identidade unificada desde o nascimento até a morte (o que é uma fantasia).

Doubrovsky, no mesmo diapasão, insere-se neste movimento filosófico que postula a alteração radical das concepções de sujeito e indica que, se a narrativa é fragmentada, também o indivíduo o é: “A narração não é uma cópia, ela é recriação de uma existência

através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou modelo de narração que molda a ‘nossa’ vida” (Doubrovsky, 2011, 22. Tradução minha). Para entender a sua própria escrita literária, Doubrovsky distancia-se da concepção clássica de autobiografia – “segundo a fórmula de Jean Starobinski, é a biografia de uma pessoa feita por ela mesma. [...] cronológica e lógica, e se esforçará, apesar das inevitáveis lacunas da memória, para seguir o curso de uma vida, empenhando-se em esclarecê-la através da reflexão e da introspecção” –, seguindo o fluxo das mudanças culturais: “[...] meu modo ou modelo narrativo passou da HISTÓRIA para o ROMANCE. A própria concepção do sujeito mudou. De unidade através da narrativa, ele se tornou quebrado, dividido, fragmentado, em caso extremo, incoerente” (Doubrovsky, 2011, 22. Tradução minha).

81

Na arte houve desdobramentos homólogos: a crise da representação, a mescla de gêneros, a ruptura com o estruturalismo, o retorno à subjetividade, o ecletismo, a intertextualidade, a paródia, o pastiche, o fim de hierarquias (alta e baixa cultura), o relativismo estético, o anarquismo epistemológico, a crise da ideia de verdade absoluta e o fim das narrativas legitimadoras. É a mudança no cenário cultural de meados dos anos 1980 e os dilemas da subjetividade contemporânea que leva Leonor Arfuch (2010) a lembrar que, àquela época

[...] apresentavam-se ali as (mais tarde) célebres argumentações sobre o fracasso (total ou parcial) dos ideais da Ilustração, das utopias do universalismo, da razão, do saber e da igualdade, dessa espiral ininterrupta e ascendente do progresso humano. Uma nova inscrição discursiva, e aparentemente superadora, a ‘pós-modernidade’, vinha sintetizar o estado de coisas: a crise dos grandes relatos legitimadores, a perda de certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização

dos ‘microrrelatos’, o deslocamento de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos” (Arfuch, 2010, 17).

Embora rejeitando o corte radical com a modernidade – daí a recusa do termo pós-moderno em favor de alta modernidade – o sociólogo inglês Anthony Giddens (2002) trouxe à luz inúmeras obras com propósito de tipificar esse novo estágio de desenvolvimento das sociedades capitalistas, em que “[...] a dúvida, característica generalizada da razão crítica moderna, permeia a vida cotidiana assim como a consciência filosófica, e constitui uma dimensão existencial geral do mundo social contemporâneo” (Giddens, 2002, 10).

82

A metáfora da liquidez, ponto de partida da vasta obra do sociólogo polonês Zigmunt Bauman, é o exemplo mais conhecido. *A modernidade líquida* retrata a mobilidade e inconstância da vida contemporânea, fluidos que “não fixam o espaço nem prendem o tempo”, “não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos a mudá-la”, eles “escorrem, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, borrifam, pingam”; e, pensando em sua relação com o tempo, suas descrições “são fotos instantâneas, que precisam ser datadas” (Bauman, 2001, 8).

Sarlo, por razões semelhantes, questiona a contradição entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido no relato da experiência. A narração inscreve a experiência no tempo da lembrança, “numa temporalidade que não é a de seu acontecer”: “Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum* (Sarlo, 2007, 24-25).

O ambiente intelectual em que germinam essas reflexões filosóficas e sociológicas que dá vezo a cunhar noções e pensar a autoficção como “variante *pós-moderna* da autobiografia”. O depoi-

mento de Doubrovsky sobre seu caso particular indica claramente a filiação dos movimentos teóricos:

[...] a escrita autoficcional abole a estrutura narrativa linear, rompe com a sintaxe clássica, substituindo-a por um encadeamento de palavras por consonância, assonância ou dissonância; a frase é sempre guiada, construída, em uma sucessão de parônimos, vírgulas, pontos, espaços vazios, eventual desaparecimento de toda sintaxe, associações de palavras como as associações livres existentes na Psicanálise. A escrita tenta traduzir a fragmentação, a quebra do eu, a impossibilidade de encontrá-lo numa bela unidade harmoniosa. Nesse surgimento inesperado de palavras e de pensamentos desconexos, revela-se uma alteridade fundamental do sujeito ao longo do tempo (Doubrovsky, 2011, 26. Tradução minha).

Manuel Alberca (2007) vai ao cerne da questão ao considerar a autoficção literária e plástica como fenômeno cultural que guarda evidente sintonia com algumas das principais bases do ideário pós-modernista, o sujeito neonarcisista e a concepção do real como simulacro. A autoficção forma uma determinada imagem de nós mesmos e de nosso tempo, consequência da nova configuração de sujeito e de sua nova escala de valores. Representa, no plano literário, o mundo atual, e por isso revela chaves interpretativas e ajuda a melhor reconhecê-lo e compreendê-lo.

83

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação*

da matéria. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1942.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso)

COHN, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

DOUBROVSKY, Serge. C'est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell. In : FOREST, Philippe. *La Nouvelle Revue Française. Je & Moi*. Paris: Gallimard, N° 598, octobre 2011.

FAEDRICH, Anna. *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A nebulosa do (auto)biográfico: vidas vividas, vidas escritas*. Porto Alegre: Zouk, 2022.

84

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. 6. ed. Lisboa: Vega, 1992.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.

GUSDORF, Georges. Condiciones y limites de la autobiografía. In : *Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona : Anthropos, 1991. p. 9-18 [Modalidades Temáticas, 29]

GUSDORF, Georges. *Auto-bio-graphie: Lignes de vie 2*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

HUMPREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Drothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert

- Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JAMES, William. *The Principles of Psychology*. Cambridge: Harvard University Press, 1981 [1890].
- LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2016.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. 3ª ed. Paris: Armand Colin, 2010 [1971].
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Paris: Seuil, [1975], 1996.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Introdução. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Escritas do eu: introspecção, memória, ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A formação do romance de introspecção no Brasil. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 241-244, jul. 2009.
- NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: Nascif, Rose Mary Abrão; Lage, Verônica Lucy Coutinho (Orgs.). *Literatura, Crítica e Cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.
- NASCIMENTO, Evando. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. *Teorias da autoficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2022, p. 250-257.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Entrevista com Philippe Lejeune. *Ipotesi* – Revista de Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 6, n. 2, jul./dez., 2002, p. 21-30.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction ao Cybersoi*. Montréal: XYZ, 2005 [1997].
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. [1956]

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo, Perspectiva; Brasília, INL, 1973. (Debates, 7)

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

WORTHINGTON, Marjorie. Fiction in the “Post-Truth” Era: The Ironic Effects of Autofiction. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Routledge Taylor & Francis Group, vol. 58, no. 5, 471-483, 2017.

WORTHINGTON, Marjorie. *Story of “me”: Contemporary American fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018.

SIMONET-TENANT, Françoise (Org.). *Dictionnaire de l’autobiographie*. Écritures de soi de langue française. Avec la collaboration de Michel Braud, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Lejeune et Véronique Montémont. Paris Honoré Champion Éditeur, 2017.

(I)migração

Gerson Neumann

Literatura e migração – homo migrans

A literatura é uma das formas das quais o ser humano faz uso que tem a capacidade de possibilitar a expressão mais íntima de um grupo, de um povo, de um ser. E por isso, por ser a expressão mais íntima de uma comunidade ou de um indivíduo, entende-se que nela exista um emaranhado de relações complexas, as quais necessariamente se tenha que entender, pelo menos, para que seja possível uma aproximação a essa intimidade, para que possa existir uma con-vivência. Em torno da literatura há movimento, há vida que não para. Ou será a literatura a expressão da vida e por isso não para? A literatura como parte do movimento, levando consigo ou sendo parte carregada na fluidez do movimento do tempo tem em si a possibilidade de registrar particularidades dele. E quando se fala em movimento, estamos pensando também nas migrações das mais diversas formas, pois são os movimentos individuais ou de grupos registrados em muitas narrativas. Acompanhando o movimento da reflexão do romanista e comparatista alemão Ottmar Ette,

literatura é [...] um saber em movimento, cuja estrutura multi-lógica possui significativa importância para a sobrevivência do mundo do século XXI e o desafio de garantir a convivência na paz e na diferença. Também o jogo da literatura permite a continuidade de um pensar simultâneo em múltiplos contextos e lógicas culturais, sociais, políticas e psicológicas. (Ette, 2016, 195-196)

A convivência na paz e na diferença (e nos casos de diferença trata-se geralmente de conflitos, ou seja, guerras) merece destaque na citação acima, especialmente por nos encontrarmos em um momento de crise na leitura e na compreensão do outro no mundo que nos é comum, ao se edificarem fronteiras das mais diversas formas, evitando contatos com o outro, que muitas vezes nos é alguém próximo. A busca pela sobre-vivência exige movimentos em diferentes direções, por vezes com passagens traumáticas e dolorosas, mas que valem a manutenção da vida. O lançar-se ao mar, por exemplo, é geralmente um ato de desespero, mas é um movimento realizado com esperança. O risco do naufrágio e a companhia constante da morte, nas suas mais diversas formas, deixam claro que há vida e que a (outra) terra/ o outro lado está por vir. O movimento das ondas do mar é como a res-piração, portanto, a sobre-vivência, em meio a um cenário de remota expectativa. Porém, enquanto existe ins-piração e ex-piração há vida, há movimento, que tem na literatura uma de suas formas de registro.

Na busca pela sobre-vivência em um local que não é o seu, aquele que se move tem a necessidade de se apropriar e se adaptar àquele meio que lhe dará (nova) vida. Aquele que se lança ao mar não será o mesmo ao regressar para o lar ou ao outro lar. A viagem transforma as formas de ser daquele que se põe em movimento, pois são muitos os contatos com o diverso e, independentemente disso, as passagens por outros “mundos” mudam os seres que por eles passam.

Desde o princípio da história humana contada com base na história da expulsão, o ser humano não apenas empregou técnicas cada vez mais sofisticadas para a violência, como também transmitiu, através dos séculos, técnicas de conservação e uso de seu *saberconviver*. Nesse sentido, distinguem-se nas passagens do *Gênesis* constelações da violência que, sob o signo da expulsão, da perseguição e do assassinato, colocam em perigo extremo a convivência entre

Deus e os seres humanos, mas também entre os seres humanos e os animais – Deus amaldiçoa a serpente e a transforma assim em uma eterna inimiga dos seres humanos e condenada a ser um ser que necessita rastejar pela terra. O *saberconviver*, a necessidade de *migração*, que pode ser entendida como uma expulsão, e a *violência*, são três conceitos que estão intimamente entrelaçados. A partir desta visão, é possível descrever o progresso da história da humanidade como uma ameaça extrema sobre este *saberconviver*. A convivência pacífica no Gênesis é marcada pelo poder absoluto de Deus, mas que no transcorrer da história teve que ser organizado – e nisto o signo de Caim é paradigmático – mediante contínuas proibições, normas legais e sistemas de signos. O ato de narrar, ou aquilo que hoje chamamos de literatura – em um sentido mais geral e mais amplo que o de belas letras – enquanto forma condensada de expressão cultural e artística, na qual se relacionam as épocas da humanidade e as diferentes culturas, sem dúvida, conta como uma das formas mais importantes desses sistemas de signos que estão dispostos para a transmissão e a transformação de uma forma *de* e *para saberconviver*.

89

A história da expulsão do paraíso de Adão e Eva nos confronta – e este é um conhecimento doloroso – com o fato de que a história está baseada fundamentalmente em mecanismos de exclusão sob o signo da violência ou, dito de outra forma, do incremento da violência.¹ De fato, nessa narrativa sobre a criação do mundo e do universo, os mecanismos de integração parecem retirar-se da esfera humana, já que a própria reintegração ao Paraíso terrenal será fundamental e violentamente negada tanto aos primeiros seres humanos como a sua descendência. O que resta então aos humanos? O que há além de uma busca constante em sua vida nua e marcada por símbolos e de uma busca constante por sobre-vivência?

1 Sobre a temática da expulsão do Éden, ver ETTE, Ottmar. A expulsão do Éden: Migração e escrita depois do Paraíso. In: *Revista Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, 2021.

Aos expulsos do Paraíso, ao serem excluídos daquele espaço vital privilegiado, um espaço que lhes oferecia o que tinham como necessário – o Paraíso, onde não por acaso se encontra a vida eterna prometida (uma referência intertextual à *Epopéia de Gilgamesh*) na árvore da vida² –, se imprime neles ao mesmo tempo uma simbologia do corpo humano diferente, com a qual o corpo dos desterrados – como acontecerá depois com Caim – é sinalizado e designado. O ser que emigra carrega consigo traços do local ao qual pertenceu, mas acaba por se diferenciar deste local logo que agrega a seu corpo elementos do novo meio. Ante seus próprios olhares e trocas, os assim designados ficam marcados por uma forma de violência, que se executará tanto neles como em seus filhos e nos filhos de seus filhos, marcando gerações. Os migrantes carregam em si as narrativas dos seus antepassados, passado inevitavelmente presente, mesmo que o desejo seja, muitas vezes, de apagar os rastros deixados pelos que são forçados a migrar. A percepção do diferente em si passa a ter um significado importante, pois como em *Gênesis* 3, 7, em que a cena primordial do nascimento do olhar e da percepção daquilo que se é, passa a marcar a mudança da forma como aquele que se desloca passa a se ver, a fazer a leitura de si a partir da percepção do outro. Quando se abriam os olhos dos dois, Adão e Eva, perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram³. Nessa passagem, em que ocorre a primeira mirada para si e para o outro, assim como ocorre também a primeira repreensão por causa daquilo que foi visto, aparece o momento da expulsão da roupagem de pele, com a qual, ao mesmo tempo o animal se torna vítima dos seres

2 Ver sobre essa questão: Westermann, Claus: *Biblischer Kommentar. Altes Testament. Genesis*. Neukirchen: Neukirchener Verlag 1966, p. 291; sobre a ambivalência do acesso à árvore da vida: Schmid, Konrad: *Literaturgeschichte des Alten Testaments. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, p. 136.

3 Ver ETTE, Ottmar, *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. 2012, p. 9ss.

humanos e com isso uma convivência de paz entre homem e animal – assim também é possível compreender essa cena de vestimenta forçada – encontra seu final definitivo. Da mesma forma como ocorre no caso de Caim, o signo outorgado por Deus protege, mas também transforma aos que designa como sujeitos marcados por seu destino, pela privação e perda de uma convivência paradisíaca. Eles sabem que foram desterrados para sempre do Jardim do Conhecimento, para buscarem conscientemente, mais de uma vez e mediante novas formas, uma aproximação a este Jardim. O conhecimento reflexivo sempre inclui também o conhecimento sobre a perda do conhecimento. Ao mesmo tempo, é o saber referente à própria condição de renegados que faz desta renegação o motor de todo saber e de todo querer-saber. De tal modo, o Jardim do Conhecimento permanece onipresente e, ainda assim, não deixa de ser, em um sentido onisciente, inalcançável. Da mesma forma a busca pelo Eldorado, assim a busca pelo Oeste sempre são os motivos de desejo dos migrantes que se deslocam em busca de uma transformação de si. No entanto, ao deixarem o seu local, deixam para trás elementos que nunca mais recuperarão. E ainda, assim como Caim é marcado e por sua marca é imediatamente reconhecido pelo outro como renegado, também os migrantes, e quando falamos em migrantes pensamos na migração forçada como a de imigrantes negros africanos escravizados, carregam em si as marcas (cor da pele, língua, religião entre outras características) que sempre serão uma forma para reconhecimento como alguém que é diferente e que não pertence, inicialmente, ao espaço em que se encontra.

A história da criação toma sua prepotência e da violência da narrativa – e aqui isso pode ser formulado como hipótese – da violência que narra, violência que enquanto narrativa, leva ao mesmo tempo de um lugar estático, o Paraíso terrenal, em direção a um movimento errante e apátrida e com isso, de uma história *espacial* (que se fixa no espaço) a uma história *móvel* (que se fixa no movi-

mento). A história humana pode ser concebida, portanto, a partir desse momento, de outra maneira que não seja a de uma história em movimento. Sempre existe uma busca nestes movimentos em que existe o objetivo de se localizar, de se fixar. Contudo, a história humana é marcada pela migração que se situa sob o signo da violência e de um movimento interminável, e cuja redução a uma história espacial seria inadmissível. O ponto chave da questão é que a passagem da história da criação à história da humanidade é um processo vetorial que sempre traduz a perda padecida e a violência experimentada em novas figuras *móveis* da expulsão, do estrangeiro, do fugitivo, do nômade, do migrante, do pária.⁴

92

Nesse sentido móvel da história – e as literaturas do mundo, a partir de suas diversas origens, sabem informar-nos sobre isso em seus múltiplos idiomas – é possível dizer justificadamente, junto ao importante pesquisador de migrações, Klaus Bade, que: “O ‘Homo migrans’ existe desde que o “Homo sapiens” existe; a transumância corresponde à *conditio humana* tanto quanto o nascimento, a procriação, a doença e a morte.”⁵ Neste sentido, independe se são os seres humanos que se movam sobre as fronteiras ou se as fronteiras se movam sobre os seres humanos: as ideias territoriais ou territorializantes com proveniência histórico-espacial permitem vez ou outra reconhecer seus esforços para filtrar e isolar a dimensão histórico móvel e vetorial da história como narrativa, para tentar construir com a ajuda de ideias estáticas, novos lugares da promessa ou da perda, da abundância ou da queda.

Os movimentos também contribuem para o estabelecimento de espaços-de-vida. Tomando-se como exemplo as migrações, teremos novamente a busca por uma forma de sobre-vivência, pois

4 Ver ETTE, Ottmar. A expulsão do Éden: Migração e escrita depois do Paraíso. In: *Revista Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, 2021, aqui p. 11s.

5 Ver BADE, Klaus. *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Verlag C. H. Beck 2000, p. 11.

os seres se movem em busca de algo que necessitam. As aves migratórias se deslocam em movimentos de idas e voltas, o Homem é nômade desde a sua origem, Adão e Eva foram obrigados a migrar por terem sido expulsos do seu local, as intempéries do tempo levaram vários povos do mundo a se deslocar. Todas essas formas de deslocamento geram espaços-de-vida. As migrações, por sua vez, estão relacionadas a formas de ocupação de espaços antes ocupados por outro, ou seja, imposição através do poder e da força, como se pode citar o Prêmio Nobel de Literatura de 2008 J. M. G. Le Clézio, em seu livro *Raga: Uma viagem à Oceania, o continente invisível*

Eu disse que a ilha voltou a se fechar depois da violência na sua dominação. Eu não disse que ela se fecha no seu passado, que ela se tornará prisioneira da memória [...]. A ilha é, na verdade, um daqueles lugares, onde a memória sedimentada tem a menor importância. As Antilhas, as Ilhas Mascarenhas, mas também os atóis do Pacífico, o Arquipélago da Sociedade e de Gambier, a Micronésia, a Melanésia, a Indonésia. Elas estavam sujeitas a tão insuportáveis e abomináveis opressões e crimes, que a seus habitantes não restava nada a não ser desviar o olhar de um dado momento de sua história e aprender a viver novamente, pois senão teriam que afundar em niilismo e desespero. (LE Clézio, 2006, 123)

93

Através dos deslocamentos, estabelecem-se novos agrupamentos, novas formas de vida de seres em contato com outros, com a natureza, com o seu meio. Há opressão, luta, retomada e formas de expressão sobre. Uma nova comunidade, um *insularium* (Ette, 2012), forma-se, mas esta nova ilha não está insulada em um mar sem contato algum. Existe toda uma constelação arquipelagária em forma de uma rede transareal, estabelecida a partir das relações passadas, presentes e (principalmente) futuras dos agentes conectados a esse novo sistema criado.

Da mesma forma, a literatura não pode estar sedimentada em um continente centralizador, sempre em terra firme. No mar lite-

rário existem milhares de ilhas e em redor delas fluem as correntes em movimento constante. E não apenas em redor delas; também as ilhas são entremeadas por veios e veredas que as fazem pulsar, viver. Existem obras literárias situadas em determinadas áreas à espera da corrente que as leve a outros locais. Conforme Ette, na obra *EscreverEntreMundos. Literaturas sem local definido*, a função da literatura – assim como da filologia – é tornar audível o que há muito se acreditava perdido (Ette, 2018, 59). Pensando no arquipélago, a função é estabelecer o contato entre as ilhas, que se saiba algo sobre elas, sobre sua história.

94

Os espaços existem e surgem justamente quando há movimento, e como a literatura é um saber em movimento, como Ette afirmou acima, a dinâmica do movimento em torno de ilhas, inseridas em um sistema arquipelar, permite uma movimentação espacial, de ida e volta, de migração, portanto, de contato e de refração, de destruição e de (re)construção, de (trans)passagem, de (re)conhecimento e (des)cobrimto de áreas num movimento transareal.

A literatura, na sua função social, existe para permitir que sulcos se abram em espaços retraídos, oprimidos, sofridos. O surgimento de espaços que permitam o movimento de passagem por algo antes intransponível e o es-correr de tudo por aí, causando assim a erosão e a trans-formação é o resultado de um processo de movimento constante. A imagem dos pingos da chuva que caem no chão e aos poucos se reúnem em pequenos veios, que se encontram e se tornam cada vez mais fortes, formando uma corrente de água, representa bem o que se entende por esse abrir sulcos. Movimentos conjuntos simbolizam justamente a força que toma a reunião de diversas unidades. Assim, a reunião de ilhas, observando-se as diferenças inerentes a cada grupo, torna forte e consistente um arquipélago, formando uma (com)-unidade imaginada.⁶

6 Ref. à obra *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, de Benedict Anderson.

Segundo Ette, o atual momento, o princípio do século XXI, apresenta-nos a necessidade de repensar a Literatura, procurando-se fazer uma leitura obrigatoriamente mais ampla do que se entendeu por *Weltliteratur* em outro cenário. Para o comparatista alemão,

as *literaturas do mundo* são polilógicas. O próprio termo ‘literaturas do mundo’ mostra que as formas de produção, de recepção e de distribuição da literatura, em escala planetária, não se alimentam de uma única ‘fonte’, não são reduzíveis a uma única linha de tradição – como à tradição ocidental, por exemplo, (Ette, 2016, p. 13. Destaque nosso).

O termo *literaturas do mundo* aponta, ainda segundo Ette, nesse cenário, não mais para um entendimento mediador, dialógico – na melhor das hipóteses – entre o ocaso e o nascente, entre ocidental e não ocidental, mas para uma compreensão e vivência polilógicas de um saber que jamais pode ser reduzido a uma lógica única. A *Weltliteratur*, defendida por Goethe com tanta veemência e obstinação contra o conceito de literatura nacional, pode ser descrita, sob um ponto de vista atual, como uma época que há muito já transcendeu seu apogeu histórico.⁷

Goethe viajou e fez contatos com outras culturas, estudando-as e fazendo, assim, uma leitura do outro e de si mesmo a partir do contato com o outro. Contudo, Goethe também se matinha informado (viajava) sem obrigatoriamente sair do seu local. Muitos viajantes renomados comunicavam-se com ele e muitos são os registros de visitas a Goethe, entre eles, citando apenas dois dos muitos renomados, Alexander von Humboldt e Carl Friedrich Philipp von Martius. Nos dois casos não estamos citando migrantes, mas pesquisadores do século XIX que foram atuantes na “re-descoberta” do mundo a partir de uma visão científica. Alexander von Humboldt foi impedido de

⁷ Ver ETTE, Ottmar. “Die Transarealität der Literaturen der Welt. Lateinamerika zwischen Europa, Afrika, Asien und Ozeanien.” In: Kopf, Martina / Seiler, Sascha (Hg.): *Komparatistische Blicke auf Lateinamerika und Europa*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016, p. 13-47, aqui p. 13.

entrar no território brasileiro pelo então governo imperial brasileiro, mas percorreu considerável parte das Américas, sendo hoje referência em pesquisas que buscam justamente a visão ampla de mundo (em um formato que poderia ser arquipelar ou fractal), vendo o “Cosmos” como algo formado por partes diversas, diferentes entre si e que se complementam. Observemos que no conceito de *Weltliteratur* existe o termo *Mundo* (*Welt*). Carl Friedrich Philipp von Martius, por sua vez, importante naturalista alemão, foi integrante da comitiva científica convidada pela Princesa Leopoldina, da Áustria, quando esta viajou para o Brasil para casar-se com Dom Pedro I.

96

O estabelecimento de contatos através dos movimentos pode ter como consequência a configuração de redes de contatos, o que pode levar a uma estrutura fortificada e consistente, portanto, estabelecida. Mas o movimento por aproximação sempre se deu entre os seres que se identificam e isto se dá por meio dos símbolos que cada indivíduo carrega em si. Em uma situação de terror, as pessoas costumam se aglomerar em um movimento de re-união. Também alguns animais costumam fazê-lo: um rebanho bovino em uma inundação se reúne, possivelmente em busca de uma saída em conjunto; as aves migratórias se reúnem em colônias e também usam de formações especiais nos voos para um melhor rendimento. Temos aí três exemplos e em todos eles é possível visualizar a formação de ilhas. Para tal, existe uma relação entre cada elemento que compõe a ilha e essa existe, por sua vez, em relação a outras que se formam constantemente.

Da mesma forma podem ser vistos os movimentos artísticos (e de certa forma qualquer movimento), que se aproximam e desenvolvem suas propostas para atingir outros grupos, levando a ondas que ultrapassam fronteiras e rompem com estruturas estabelecidas. A obra literária, a literatura de um grupo minoritário, a literatura de um país, de uma região, imaginada como uma ilha em meio a um mar de diversidades, marcadores de aproximações e diferenças,

cada ilha necessita de aproximações para diminuir seu isolamento. Um conjunto de ilhas compõe o arquipélago que em alguns casos faz a função do continente. A ilha que é continente, a obra que é ilha ou continente.

Voltando a Le Clézio e o continente invisível, é importante uma reflexão sobre o que é e pode ser o “invisível” e para quem. Podemos, e devemos, nos perguntar: invisível para quem? Invisível é aquilo que não existe ou aquilo que existe e não vemos? Nesse caso, há ilhas que não vemos e não sabemos que existem. Também existem continentes que não conhecemos, portanto, não existem (para nós). O des-conhecimento é a impossibilidade de ver, portanto, de conhecer determinadas ilhas ou determinados continentes, ou então, de conhecer determinadas obras ou literaturas.

As migrações de pessoas fazem parte da história da humanidade. Segundo Ottmar Ette, no livro *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*, já mencionado acima, a expulsão de Adão e Eva do Paraíso é um deslocamento, uma viagem (forçada) já contada na Bíblia.⁸ Depois de um grande salto na história, entramos no século XVIII e olhamos para a emigração europeia para os Estados Unidos, que transforma de modo marcante o país e a região. Até o início do século XIX, uma possível emigração para o Brasil não era assunto na Alemanha e em outros países da Europa. No século XIX, o jovem Estado sul-americano, independente em 1822, foi marcado por grandes convulsões políticas e econômicas. Conforme a vontade do governo imperial, faltavam trabalhadores e pessoas para povoar o império. O comércio de escravos africanos foi oficialmente proibido a nível internacional (embora ainda tenha sido praticado durante muito tempo, apesar das proibições), o que leva à falta de “braços fortes” no país.

No espaço político de língua alemã, por exemplo, densa-

8 Ottmar Ette: *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kadmos. 2012, p. 9ss.

mente povoado,⁹ havia falta de trabalho e a pobreza prevalecia especialmente nas zonas rurais. Na verdade, a possibilidade de emigrar deveria ter sido uma boa combinação dos interesses dos desempregados e alemães pobres e dos objetivos da política brasileira de assentamentos; no entanto, os latifundiários brasileiros, com seu interesse no negócio de escravos, opõem-se à política de imigração do Estado por muito tempo. Com a imigração em massa de europeus das áreas de língua alemã tem-se o início da imigração europeia externa à Península Ibérica com apoio do governo imperial brasileiro. Logo em seguida emigrariam os italianos, depois os árabes e os orientais, além dos poloneses, ucranianos e russos e hoje temos muitos registros da presença de imigrantes nas obras muitos escritores brasileiros, como José Antônio do Vale Caldre e Fião (1821-1876), José Pereira da Graça Aranha (1868-1931), Érico Lopes Veríssimo (1905-1975), Josué Marques Guimarães (1921-1986), Lya Fett Luft (1938-2021), José Clemente Pozenato (1938), Raduan Nassar (1935), entre tantos outros que poderíamos citar.

O tema da migração sempre fez parte da vida em muitas sociedades. Podemos ariscar a dizer que não existe sociedade que não tenha convivido com a experiência da migração em sua história. Hoje milhares de pessoas deslocam-se do norte do continente africano e do Oriente Próximo para a Europa, muitas delas para a Alemanha, França e para os países escandinavos. No século XIX, por outro lado, houve um grande movimento de pessoas dos países europeus em todas as direções, especialmente para as Américas, para a Austrália e depois para a África.¹⁰ A migração europeia para o Brasil, assim

9 Como à época ainda não existe o estado nacional alemão, refere-se à área de língua alemã, que abrange o país de hoje. Apesar das constantes mudanças de fronteiras nos séculos XIX e XX, usamos aqui o conceito de espaço de língua alemã. Como em Peter Marschalck, apresenta-se a «Alemanha» como o território do império alemão, ou seja, sem a Áustria. MARSCHALCK, P. 1973, p. 10 Cf. ALVES, D. 2000; RÜRUP, R., 1984; NIPPERDEY, T., 1985.

10 Sobre o assunto, ver Dirk Hoerder. *Geschichte der deutschen Migration*

como a presença de descendentes dos escravos africanos e também de asiáticos deixou a sua marca, que ainda hoje pode ser notada sem dificuldade ao se observar a cultura brasileira, por exemplo, refletida na produção literária.

Literatura e viagem – Literatura de viagem

Uma diferença existe entre a literatura que aborda a temática da migração e a literatura de viagem. Há, no entanto, muitos elementos de aproximação entre as duas formas de a produção literária se estabelecer. E destaco a importância da literatura de viagem como leitura para a preparação dos futuros migrantes. A reflexão se inicia com o intuito de se pensar os deslocamentos e de se pensar sobre as vantagens que as viagens, as andanças, os deslocamentos, as migrações geralmente podem nos trazer para que ocorra uma produção literária a partir do movimento. As narrativas (de viajantes) sempre buscam relatar sobre experiências vivenciadas. Segundo Walter Benjamin, o povo diz que quem viaja tem muito que contar, sendo o narrador visto como alguém que vem de fora e tem algo para contar sobre os lugares, seus povos, o clima, sua cultura.¹¹

Sobre a importância dada ao viajar, ao deslocar-se, o argentino Axel Gasquet cita, no texto “Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes” o historiador, geógrafo e filósofo grego Estrabão, que foi o autor da grandiosa obra *Geografia*, um

vom Mittelalter bis heute. München: Beck, 2010; Friedrich Burgdörfer: Die Wanderungen über die deutschen Reichsgrenzen im letzten Jahrhundert. In: Wolfgang Köllmann und Peter Marschalck (Hrsg.) *Bevölkerungsgeschichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972, S. 282-322; Klaus J. Bade (Hg.). *Auswanderer – Wanderer – Gastarbeiter. Bevölkerung, Arbeitsmarkt und Wanderung in Deutschland seit der Mitte des 19. Jahrhunderts*. Ostfildern: Scripta Mercaturae Verlag, 1984; Hansheinz Keller. Die Brasilienauswanderung aus dem Hunsrück – Symptom einer geistigen Strömung. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen. Heft 4, Jg. 16, 1966, p. 228 – 232.

¹¹ Ver BENJAMIN, 1887, p. 197ss.

tratado de 17 livros contendo a história e descrições de povos e locais de todo o mundo que lhe era conhecido à época. Segundo Estrabão, “os heróis mais sábios são aqueles que visitaram muitos lugares e percorreram o mundo; os poetas honravam aqueles que viam a cidade e conheciam as mentes dos homens.”¹² Na Antiguidade como no Renascimento e até os nossos dias, viajar é tomado como forma de aguçar a inteligência. Voltando a Gasquet: “do filósofo errante da Antiguidade, passou-se para o viajante humanista do Renascimento e depois para o viajante científico (naturalista e botânico, preferencialmente) dos séculos XVII e XVIII.”¹³

100

A partir do século XVIII, as viagens passam a se tornar uma “atividade pública e sistematizada,” segundo Lorelai Kury, no texto “Viajantes e naturalistas do século XIX.”¹⁴ E a autora menciona que existiam instruções de viagem para os viajantes naquela época, como se lê no recorte a seguir: “recomenda-se que todo viajante sério escreva um meticuloso diário, onde anote suas observações sem nenhum código pessoal incompreensível. O diário de viagens torna-se um documento coletivo, que deve poder ser lido, caso o viajante venha a morrer.”¹⁵ Nesse caso, os estudiosos têm à disposição um documento que pode ser lido a partir das mais diversas perspectivas.

Hoje viaja-se muito e diversos são os tipos de viajantes que se deslocam do seu local para chegarem a outro. Entre eles há o grupo que inicia sua viagem e pretende retornar, chegar ao seu local de origem; outros procuram um local, onde possam iniciar uma nova

12 Ver GASQUET, Axel. “Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes” In: GIRALDO, Manuel L; PIMENTEL, Juan. *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, p. 54.

13 Idem.

14 KURY, Lorelai. Viajantes e naturalistas do século XIX. In: PEREIRA, Paulo Roberto Dias (Org.) *Brasiliiana da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001, p. 66.

15 Idem, p. 66

vida. Estes podem figurar entre os migrantes, enquanto aqueles são viajantes. Histórias de migrantes são conhecidas desde os tempos mais remotos. O homem, desde a sua origem, é um ser que se desloca, que migra de um local a outro, por necessidade, mas também por vontade de conhecer. As grandes viagens de “descobrimento” de novas terras no século XV, assim como as viagens do século XIX, as novas viagens de descobrimento do século, marcadas pelo seu cunho científico, mas refletindo também o descobrimento da própria identidade. Segundo Marc Augé, na apresentação do livro *Diez estudios sobre literatura de viajes*, “os jovens da burguesia francesa curaram sua melancolia viajando para a Itália” (2006, p. 13).¹⁶ Muitos escritores, como Chateaubriand, Flaubert, Goethe, Gerstäcker entre muitos outros, viajavam para se nutrirem de material, de vivências para a criação de uma nova obra. Apenas para citar um exemplo, o viajante-escritor alemão Friedrich Gerstäcker necessitava de viagens para narrar aos seus leitores europeus as suas viagens pelo mundo. Assim, ele passou também pelo Brasil, pelo Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, por exemplo. Sobre Porto Alegre, Gerstäcker¹⁷ escreve o seguinte em um pequeno recorte meu do livro *Achtzehn Monate in Südamerika und dessen deutschen Colonien* [Dezoito meses na América do Sul e suas colônias alemãs]:

Às nove horas da manhã seguinte, o navio partiu novamente para Porto Alegre, e logo encontrava-me a bordo, no meio de uma colônia inteira de *imigrantes alemães* recentemente saídos da terra natal, que tinham como destino São Leopoldo, uma das mais antigas e importantes colônias alemãs no Brasil [...]

Porto Alegre! Já à chegada, quando se passa por uma pequena ilha rochosa localizada em lugar muito pitoresco, com mata escura à frente e a muito amável cidade à direita, promete muito;

16 Ver GIRALDO, L; PIMENTEL, J. 2006.

17 GERSTÄCKER, Friedrich. *Achtzehn Monate in Südamerika und dessen deutschen Colonien*. 2. Band. Jena: Hermann Costenoble. 1863, p. 76-78.

o que se confirma ainda mais quando de suas costas se observa todo o maravilhoso cenário do lago, com suas ilhas cobertas de plantas, baías profundas e margens magníficas.

Além disso, Porto Alegre foi o centro ou o ponto de partida para várias *colônias alemãs* muito importantes, São Leopoldo e Santa Cruz. (Gerstäcker, 1863, 76-78. Destaque nosso)

Além da viagem física, existe também a “viagem imóvel”, a viagem que se passa na cabeça daqueles que leem narrativas produzidas por viajantes, relatos de viagem ou mesmo textos ficcionais que se nutrem ou reproduzem narrativas relacionadas ou que tematizam a viagem.¹⁸ A leitura é uma viagem, é uma criação, pois o leitor cria sua própria imagem daquilo que lê. Hoje o que fazemos, além da leitura de relatos em forma de livros, é “navegar” na internet. Per-
102 corremos mundos (no passado, no presente e também no futuro) e nos deslocamos do modo como queremos, absorvendo tudo que se nos oferece. Existe, contudo, uma grande diferença entre o que se oferece atualmente como uma viagem pelas tecnologias da comunicação e a viagem física propriamente. Enquanto a viagem pressupõe a construção de um mesmo através do encontro com o outro, as tecnologias criam sujeitos individuais bem constituídos, resultado do intercâmbio de informações sem que ocorra uma transformação.¹⁹

Os viajantes que passaram pelas terras do Brasil partiram e chegaram de diferentes lugares, permaneceram nas terras brasileiras por algum tempo ou demoraram-se e depois partiram novamente. Da mesma forma, muitos migrantes chegaram e se fixaram no Brasil e muitos de nós somos resultado desses deslocamentos espaciais ocorridos no século XIX. Muitos destes viajantes e migrantes registraram as suas experiências e, desta forma, fixaram sua viagem pelas terras do Brasil na história. Cabe mencionar aqui o belo trabalho

18 Ver GIRALDO, L; PIMENTEL, J. 2006.

19 Tal elaboração está apoiada na reflexão de Marc Augé no livro já citado anteriormente.

de Walter Antonio Noal Filho e de Sérgio da Costa Franco, que em dois volumes trazem breves relatos de mais de 100 viajantes que passaram – e muitos deles ficaram – por e em Porto Alegre e fizeram alguma forma de registro, sendo o recorte temporal de 1754 a 1941. Entre os viajantes figura também Friedrich Gerstäcker.²⁰

Segundo Ottmar Ette, o relato de viagem é um gênero que traduz, pois converte experiências individuais em um conjunto de saberes coletivo, ou pelo menos as coloca em relação recíproca.²¹ Neste ponto, a relação escritor/tradutor é novamente reforçada na relação com o leitor do texto/da tradução.

O relato de viagem é uma forma híbrida com muitos elementos de aproximação com a novela. Pode-se afirmar que o relato de viagem segue sendo considerado antes um documento empírico e ligado intimamente à realidade, na forma de uma *narratio vera*. Diferentemente da novela, o relato de viagem constitui uma forma híbrida pelos gêneros que reúne, pela variedade de discursos e pela sua capacidade de se acercar da ficção e da dicção. Ao contrário do que ocorria no período medieval, quando o relato de viagem não pretendia a aquisição de saberes comprováveis empiricamente, nos tempos modernos busca-se justamente a experiência e a transmissão das mesmas.²² Desta forma, o relato de viagem passou a ser usado por diferentes áreas acadêmicas – sociologia, história, geografia, antropologia – como fonte para estudos entre a Europa e as outras partes do mundo viajadas. Segundo Gasquet, a intencionalidade da literatura de viagem está baseada na “veracidade” e como um subgênero, tem a particularidade de situar-se entre dois mundos

20 NOAL FILHO, Walter Antonio; FRANCO, Sérgio da Costa. *Os viajantes olham Porto Alegre*. Santa Maria: Anatterra, 2004.

21 Ver ETTE, Ottmar. *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*. 2001, p. 28.

22 Ver ETTE, 2001, p. 32s.

de escrita que têm no “critério de ficcionalidade” a literatura e no “critério da veracidade” a história.²³

O viajante é uma figura criada pelo autor do relato, apesar dos elementos autobiográficos presentes no texto, e desta forma o relato de viagem é a narrativa do viajante que transmite informações ao leitor, colocando-o a par de dados a partir dos que já conhece ou não. Segundo Ette, “os recursos de que se utiliza [o viajante] para dar maior credibilidade ao seu discurso são: descrição distanciada, controle crítico das fontes e mediação discursiva para a transmissão do conhecimento à sociedade.”²⁴

A partir da tensão estabelecida por meio das reflexões sobre o “eu” narrado e o “eu” narrador no momento da escrita pode se desenvolver como resultado uma importante discussão sobre a forma como se lê o outro e também como o outro-leitor lê a obra, o que por consequência pode levar o leitor a refletir sobre a sua forma de ver o mundo e seus hábitos em relação ao que se lhe apresenta como diferente.

Exofonia e tradução na migração

Associado ao movimento migratório e ao correspondente contato com o novo meio no qual se insere aquele que se desloca está o ato da tradução, que deve ser entendida como uma forma de compreensão, de “sabercompreender” o novo espaço. E ainda outro termo, também relacionado ao movimento migratório, a “exofonia”, que descreve o fenômeno no qual um escritor (migrado) adota uma linguagem literária diferente da sua língua materna, complementando-a ou a substituindo totalmente como veículo de expressão literária. A língua adotada, no caso da exofonia, se dá na fase adulta; escritores exofônicos não são bilíngues no sentido de terem se criado falando as duas línguas e, de fato, não necessariamente possuem

23 Ver GASQUET, 2006, p. 61.

24 ETTE, 2001, p. 35.

a fluência associada ao termo “bilinguismo” (Wright, 2013). Yoko Tawada é uma escritora tipicamente exofônica, como ela própria costuma se definir. Em seu livro intitulado «Exofonia», publicado no Japão em 2003, a autora traz a sua visão pessoal sobre tal condição e explica que as línguas em si não são o principal, mas sim o espaço criado entre elas. Um escritor deve se colocar como observador em relação às línguas, tanto à materna quanto à adotada, para que sejam desconstruídas e reconstruídas «em experimentos aventurecos que assumiriam a exofonia em vez de tentar buscar a eufonia, fluxo suave e assimilado de tons harmoniosos» (Tachibana, 2007, 153). Em “Exofonia”, Tawada escreve:

Moving outside the circle of one's mother tongue is akin to giving oneself over to a strange music. Exophony is turning one's ears to a new symphony (...). If one lives in unquestioning belief in the “naturalness” of one's native language [bogo], no true interaction with that language can develop; [without such questioning] there would be no contemporary literature. Thus, moving outside one's native language is not, for literature, some special situation, it is simply the extreme of the usual situation.

²⁵ (Tawada, 2003, 77)

Tachibana (2007, 153s) explica que Tawada tenta produzir exofonia nas duas línguas, e que foca a atenção no japonês quando pretende desconstruir o que chama de “conceito ultranacionalista de bela língua japonesa”. Lembrando que a língua, *a priori*, não existe, observa que a criação do japonês moderno como língua nacional

25 Mover-se para fora do círculo da língua materna é análogo a deixar-se envolver por uma música estranha. Exofonia é dirigir seus ouvidos para uma nova sinfonia. (...) Se a pessoa vive em uma crença inquestionável na “naturalidade” de sua própria língua natal [bogo], não pode desenvolver nenhuma verdadeira interação com aquela língua; [sem tal questionamento] não haveria literatura contemporânea. Então, mover-se para fora de sua própria língua natal não é, para a literatura, alguma situação especial, é simplesmente o extremo da situação usual.

remonta à era Meiji (1868-1912), quando o Japão, confrontado pela pressão ocidental, tenta imitar e absorver sua cultura como forma de resistência, tomando como exemplo principalmente o modelo da Prússia. No conto “Ma e Mu” ela faz uma revisão crítica sobre o histórico japonês de imitar outras culturas em vez de se deixar criar livremente em seu espaço cultural:

Ao longo da história, o Japão, em vez de construir uma utopia, sempre tomou algum outro país como exemplo, tentando imitar o país escolhido e ultrapassá-lo. O imitador não é muito criativo, e de modo algum original. É como a segunda infusão de um chá. Mas a segunda infusão tem uma vantagem que agrada especialmente aos políticos covardes e irresponsáveis: pode-se observar se aquele que bebe da primeira infusão primeiro se queima. (...) Na Modernidade, os exemplos do Japão foram a França, a Inglaterra, a Prússia e os Estados Unidos. O hábito de tomar o exemplo de países realmente existentes em vez de desenvolver uma utopia não mudou. Isso quer dizer que o futuro nunca foi uma questão de distância temporal, mas geográfica. (Tawada, 2021, 85-86)

106

Ainda segundo a análise de Tachibana, que busca articular a resistência de Tawada à ideologia nacionalista, que foi desenvolvida em torno da língua desde a era Meiji, a escritora problematiza a ideologia nacionalista e o etnocentrismo japonês na era moderna através da questão linguística. Revisando a criação de um padrão nesse sentido, lembra que quando os líderes japoneses decidiram aceitar as influências ocidentais após a Restauração Meiji, a situação linguística era bastante confusa no Japão, pois o povo utilizava diferentes idiomas e dialetos de acordo com a localidade e com a classe social. Em resposta aos esforços para tornar-se uma nação competitiva em relação ao ocidente, a nação deveria criar rapidamente uma unidade histórica, cultural e linguística, ainda que de maneira forçada. Entre outras medidas, criou-se uma língua padrão

escrita e falada para toda a população em consonância com o conceito de língua nacional que fundamentava a construção do Japão como estado nacional moderno.

Se toda uma reflexão histórica subjaz ao questionamento sobre o que é uma língua e em que medida ela é natural e constituinte da comunicação humana ao mesmo tempo em que pode ser utilizada como instrumento de imposição e inclusão/exclusão, quando Tawada trata da língua alemã, adota uma postura de ingenuidade e admiração pelos efeitos metafísicos que percebe ao utilizá-la com a liberdade de um aprendiz e também com a descoberta da sensação de ser vista como elemento estrangeiro, portanto, deslocado, na visão do outro. No limite, ao integrar sua visão de que um indivíduo é a própria língua e que exatamente nessa fusão indivíduo/língua pode ser aliado da condição humana enquanto não pertencente a um grupo de indivíduos/línguas diferente, assume uma perspectiva kafkaniana quando usa a parábola de uma metamorfose para expor o que julga ser o fundamento da existência em um ensaio como “Dança da Língua”:

Eu era uma língua. Saí de casa assim, nua, rosa e insuportavelmente úmida. Era fácil causar admiração nas pessoas na rua, no entanto ninguém queria me tocar. Mulheres de plástico sem órgãos genitais estavam expostas nas vitrines. Os preços das etiquetas haviam sido riscados com lápis vermelho. Cidadãos prudentes tocam apenas em línguas bem embaladas em folhas plásticas. (Tawada, 2019, p. 7)

Yoko Tawada entende que a capacidade de pensar e escrever em uma língua diferente da materna exerce grande influência no que é pensado e escrito e a situação do migrante oferece justamente essa possibilidade, o contato com o novo meio e por sua vez com a língua deste novo espaço. Por isso a diferença entre o que um falante de uma determinada língua pensa e compreende e as suas possibilidades de se expressar em uma língua pertencente a uma cultura diferente é

um de seus principais temas. Neste campo, a tradução interlingual e cultural se revela como ponto crucial de suas reflexões. A autora propõe que através da tradução de um universo de pensamento próprio se leia uma forma de pensar constituída pelo que se assimila da língua e da cultura maternas para outra língua, esse universo de pensamento se despe e se liberta de seus ornamentos. E apenas assim, nu, ele pode verdadeiramente se revelar e o falante, finalmente utilizar sua língua de maneira emancipada. Nesse momento, podemos fazer referência à parte inicial deste texto, quando Adão e Eva, expulsos do Paraíso e forçados à migração, se viram nus, mas de certa forma também emancipados.

108

A tradução de uma obra de uma língua para outra simboliza o ingresso de uma determinada arte, de uma forma de pensar e de ver o mundo em um cenário novo, onde a obra ainda não era lida na língua do local. Isso significa que o leque de possíveis leitores da obra aumenta consideravelmente. O fato de se apresentar a necessidade de tradução de terminada obra dá a entender que já existe um movimento em torno da mesma no contexto da língua de destino que estuda o autor da referida obra e sua ação deverá desencadear o ato da tradução. Traduzir a obra e publicá-la significa que haverá um mercado, mesmo que restrito, para a comercialização da obra. Todos esses elementos, e certamente muitos outros, compõem o cenário da tradução de uma obra. Com isso ainda não se tratou da tradução cultural, que por sua vez amplia, em muito, o fazer tradutório nos movimentos que levam a traduções que se dão em diversos planos – do individual ao coletivo – e de múltiplas formas – não uniformes.

A tradução é um movimento, é o ato de transmitir e de passar uma mensagem de uma compreensão para outra. Por isso o movimento introdutório enfatiza o início de tal forma, pois perceber os deslocamentos que fazemos e fazer uma leitura daquilo que vivemos é de suma importância para a compreensão de nós mesmos e disso em que estamos inseridos. O contato com outros meios permite-nos

uma leitura do nosso meio e com isso estamos realizando uma forma de tradução pessoal do que é o momento – que é o movimento. E pensar sobre isso é pensar em consonância o movimento migratório e isso está refletido especialmente nas obras de autores cujo histórico pessoal carrega deslocamentos.

A migração, ou seja, o des-loca-mento de um local para outro faz parte do que compõe o ser humano. Fazê-mo-lo desde sempre, como seres humanos que buscam por um espaço de vida satisfatório. Com isso, carregamos conosco traços inerentes ao nosso ser e ao nosso modo de ser. Os des-loca-mentos dão-se de modo individual ou em grupos (de todas as proporções), o que por sua vez tem como consequência uma maior “facilidade” para o que poderíamos chamar de manutenção de tradições culturais em outros espaços ou a perda dos mesmos. Assim, já estamos tratando da tradução por parte do migrante *do novo* e da tradução daquilo que traz consigo *para o novo meio*. Cabe aqui uma menção ao capítulo XI da obra *O local da cultura*, de Homi Bhabha, em que aborda “como o outro entra no mundo,” dizendo: “é, ironicamente, o momento, ou mesmo o movimento, desintegrador, da enunciação – aquela disjunção repentina do presente – que torna possível a expressão do alcance global da cultura.”²⁶ A partir do momento em que este novo elemento passar a produzir (arte, literatura, música, enfim, qualquer forma de produção) certamente será possível perceber traços distintos, porém pertencentes e inerentes àquele ser, nessa produção. Complementando os pontos a serem tratados aqui, pretendo trazer à discussão, além da discussão em torno do deslocamento, a produção na língua do outro, língua adquirida na fase adulta a partir da migração e exemplos de produção exofônica, repleta de tradução (cultural), oferecendo-nos a oportunidade de reflexão sobre o conceito de *Weltliteratur* e/ou literaturas mundo.

26 BHABHA, H. *O local da cultura*, 2007, p. 298.

REFERÊNCIAS

ALVES, Débora B. *Das Brasilienbild der deutschen Auswanderungswerbung im 19. Jahrhundert*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2000.

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

BADE, Klaus (Hg.). *Auswanderer – Wanderer – Gastarbeiter. Bevölkerung, Arbeitsmarkt und Wanderung in Deutschland seit der Mitte des 19. Jahrhunderts*. Ostfildern: Scripta Mercaturae Verlag, 1984.

_____. *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Verlag C.H. Beck 2000.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Editora UFMG: Belo Horizonte 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 3ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 1987.

BURGDOERFER, Friedrich. *Die Wanderungen über die deutschen Reichsgrenzen im letzten Jahrhundert*. In: Wolfgang Köllmann und Peter Marschalck (Hrsg.) *Bevölkerungsgeschichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972.

ETTE, Ottmar. *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*. Ciudad de Mexico: UNAM, 2001.

_____. *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. ÜberLebensWissen III. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010.

_____. *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kadmos, 2012.

_____. *Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea*. *Alea*. v. 18, n.2, 2016.

_____. “Die Transarealität der Literaturen der Welt. Lateinamerika zwischen Europa, Afrika, Asien und Ozeanien.” In: Kopf, Martina / Seiler, Sascha (Hg.): *Komparatistische Blicke auf Lateinamerika und Europa*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016.

_____. *Escrever Entre Mundos: Literaturas sem Morada Fixa*. Curitiba: Editora UFPR, 1ª edição, 2018. _____. *A expulsão do Éden: Migração e escrita depois do Paraíso*. In: *Revista Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, 2021.

GASQUET, Axel. “Bajo el cielo protector. Hacia uma sociologia de la literatura de viajes” In: GIRALDO, Manuel L; PIMENTEL, Juan. *Diez estúdios sobre literatura de viajes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

GERSTÄCKER, Friedrich. *Achtzehn Monate in Südamerika und dessen deutschen Colonien*. 2. Band. Jena: Hermann Costenoble. 1863.

GIRALDO, Manuel L; PIMENTEL, Juan. *Diez estúdios sobre literatura de viajes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

HOERDER, Dirk. *Geschichte der deutschen Migration vom Mittelalter bis heute*. München: Beck, 2010.

KELLER, Hansheinz. Die Brasilienauswanderung aus dem Hunsrück – Symptom einer geistigen Strömung. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen. Heft 4, Jg. 16, 1966.

KURY, Lorelai. Viajantes e naturalistas do século XIX. In: PEREIRA, Paulo Roberto Dias (Org.) *Brasiliana da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001.

LE CLÉZIO, J. M. G. *Raga. Uma viagem à Oceania, o continente invisível*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MARSCHALCK, Peter. Deutsche Überseewanderung im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur soziologischen Theorie der Bevölkerung. In: CONZE, Werner. *Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte*. Stuttgart: Klett Verlag, Bd. 14, 1973.

NIPPERDEY, Thomas. *Deutsche Geschichte 1800 – 1866*. Stuttgart: Europäische Bildungsgemeinschaft, 1985.

NOAL FILHO, Walter Antonio; FRANCO, Sérgio da Costa. *Os viajantes olham Porto Alegre*. Santa Maria: Anatterra, 2004.

RÜRUP, Reinhard. *Deutschland im 19. Jahrhundert: 1815 – 1871*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984. (Deutsche Geschichte; Bd. 8).

SCHMID, Konrad. *Literaturgeschichte des Alten Testaments. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.

TACHIBANA, Reiko: “Tawada Yōko’s Quest for Exophony: Japan and Germany” In: Slaymaker, Doug (Org.). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lexington Books: Lanham 2007, p. 153-168.

TAWADA, Yoko. *ÜBERSEEZUNGEN. Retrato de uma língua e outras criações*. Porto Alegre: Editora Bestiário/Class, 2019.

_____. *Überseetzungen: Literarische Essays*. Tübingen: Konkursbuch

Verlag Claudia Gherke. 2016.

_____. *Polícia da língua e políglotas jogadores*. Porto Alegre: Editora Bestiário/Class, 2021.

_____. *Sprachpolizei und Spielpolyglotte: Literarische Essays*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gherke. 2011.

WESTERMANN, Claus. *Biblischer Kommentar. Altes Testament. Genesis*. Neukirchen: Neukirchener Verlag 1966.

WRIGHT, Chantal. *Yoko Tawada's Portrait of a Tongue: An Experimental Translation*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2013.

Literatura

José Luís Jobim
Roberto Acízelo de Souza

Os sentidos da ideia de *literatura* são históricos, e dependem de uma série de fatores. Vamos explorar inicialmente aqui duas faces da construção desses sentidos: o senso comum e o conceito. Por que senso comum e conceito? Bem, porque queremos mostrar que em nossa sociedade circulam pelo menos duas visões sobre o entendimento humano do real. Uma delas parte de pressupostos herdados, sem questioná-los ou avaliá-los formalmente, para verificar seu grau de validade. Outra adota atitude mais formal, metódica e crítica em relação tanto a esses pressupostos como quanto às análises e avaliações que fará, a partir dos pontos de vista neles expressos. Mostraremos que essas duas visões apresentam matizes, podendo ser também criticadas, e terminaremos o percurso apresentando uma versão inicial do conceito de literatura, e o percurso histórico desta conceitualização.

113

Senso comum

Os romanos, na Antiguidade, já utilizavam a expressão *sensus communis* para designar um conjunto de ideias e opiniões vistas como verdadeiras pela comunidade. Presumia-se haver uma percepção e um entendimento comuns sobre uma série de coisas presentes na vida comunitária, sem necessidade de questionar ou refletir mais profundamente sobre tal percepção ou entendimento. O *senso comum* consistiria assim naquilo que as pessoas comunalmente acreditariam, naquilo que elas incorporariam como se fosse

uma espécie de conhecimento “natural”, intuitivo, preconceitual, pré-teórico. Em outras palavras, *sensu comum* significaria um repertório de ideias, valores e opiniões vistos como verdadeiras pela comunidade em que se enraízam, e que serviriam de base para a vida dessa comunidade. Seria uma espécie de chão comum a partir do qual se levantaria o edifício da sociedade; um chão que nem sempre seria visível, mas no qual se fincariam os alicerces do prédio. Tratava-se, portanto, de um *sensu* (isto é, um sentido, uma direção) *comum*, pois adotava como verdades em larga medida as noções herdadas historicamente, sem uma análise crítica e reflexiva do conjunto de ideias, valores e opiniões vistos simplesmente como “comuns”. No entanto, embora a expressão circulasse e ainda circule cotidianamente de modo amplo, o *sensu comum* também tornou-se objeto de reflexões filosóficas. Claro, a própria elaboração reflexiva sobre *sensu comum* está em conflito com o fato de essa expressão nomear, como dissemos, uma perspectiva herdada acerca da vida e da sociedade, tacitamente aceita pelos membros de uma comunidade. Afinal, o movimento de análise do “conteúdo” que estaria subentendido, implícito ou não formalizado no âmbito do *sensu comum* já estaria na contramão daqueles sentidos. E, como veremos adiante, implicaria a formulação de *conceitos*. Mas vamos por etapas, começando por mencionar de passagem como se apresenta o *sensu comum* na perspectiva de alguns filósofos.

Immanuel Kant, por exemplo, assinalava que, na sua época, a compreensão humana comum seria meramente sólida, mas não cultivada: era o mínimo que se poderia esperar de um ser humano. E o adjetivo *comum*, para Kant, era o mesmo que *vulgar*, isto é, algo que pode ser encontrado em qualquer lugar. Em outras palavras: algo que, caso se possua, não será sinal de nenhum mérito ou superioridade, já que se supõe que todos o possuem. No entanto, Kant sustentou que se deveria interpretar *sensu comum* (*sensus communis*) como sentido compartilhado por todos nós; como um

poder de julgar que, ao refletir, considera antes, *a priori*, em nosso pensamento, os modos de todos os outros apresentarem o assunto que vamos examinar. Assim, na visão dele, escaparíamos da ilusão que surge quando imaginamos que as condições privadas de produção do conhecimento são objetivas, ao comparar nosso próprio julgamento com a razão humana em geral.

Mais recentemente, Hans-Georg Gadamer chamou a atenção também para o fato de que o senso comum, como um repertório de valores e visões de mundo enraizados em comunidades humanas, tem um papel relevante na vida das pessoas. Para ele, trata-se de um sentido que fundamenta a comunidade. Gadamer afirma que, muito antes de nos compreendermos, através do processo de autoanálise, já nos compreendemos de um modo autoevidente na família, na sociedade e no Estado em que vivemos. Estamos sempre situados dentro de tradições comuns, que são parte de nós, mesmo quando não percebemos. Assim, haveria um *a priori*, uma etapa anterior em nosso processo de conhecimento, como consequência da comunalidade que nos liga à tradição comum. Antes mesmo de interpretarmos um texto, por exemplo, possuiríamos valores e visões de mundo que ajudariam a direcionar nossa compreensão dele. Haveria, então, uma relação entre o movimento da tradição comum e o do intérprete. Essa tradição comum, por sua vez, não seria apenas uma espécie de “precondição permanente” para todas as leituras, porque nós a estaríamos elaborando e algumas vezes questionando. Em outras palavras: participaríamos dela e determinaríamos como ela será adiante. Para Hans-Georg Gadamer, por conseguinte, todo autoconhecimento partiria do que é previamente dado na nossa condição histórica – isto é, daquilo que subjaz a todas as intenções e ações subjetivas e, portanto, prescreve e limita as possibilidades de compreender qualquer tradição distinta da nossa própria. Portanto, se o homem é um ser histórico, isso significa que o conhecimento de si nunca pode ser completo.

Gadamer considera, assim, que nosso julgamento paga um pesado tributo a nossos preconceitos, e dedica duas seções de sua obra *Verdade e método* ao tema. De acordo com ele, a história das ideias mostra que, até o século XVIII, mais precisamente, até o Iluminismo, a noção de preconceito não tinha a conotação negativa que tem nos dias de hoje. Diz ele que *preconceito* significava um julgamento formulado antes que todos os elementos que determinam uma situação tenham sido examinados. *Preconceito*, até então, não significava, pois, um falso julgamento, mas apontava, na terminologia jurídica alemã, por exemplo, que um “fato” pode ter um valor positivo ou negativo. Nas línguas alemã, francesa e inglesa, o que parece ter havido é uma limitação no sentido da palavra *preconceito*, em função da crítica do Iluminismo. Uma limitação que reduziu a ideia de preconceito simplesmente a “julgamento infundado”. De acordo com o pensamento iluminista, para haver dignidade em um julgamento é necessário ter havido uma base, uma justificativa metodológica. Segundo Gadamer, para o Iluminismo, a ausência dessa base não significaria que poderia haver outros tipos de certezas, mas que o julgamento não tem fundamento nessas próprias coisas, isto é, que ele é “infundado”. Essa conclusão segue apenas no espírito do racionalismo. Ela é a razão para desacreditar os preconceitos e o motivo que o conhecimento científico alega para excluí-los totalmente. Nos dias de hoje, a noção de preconceito é frequentemente explicada como um pré-julgamento, ligado a certo tipo de *senso comum*, às crenças que dão suporte a certezas injustificadas. *Preconceito* passa, então, a ter um sentido basicamente pejorativo, designando afirmações sem fundamento ou baseadas em crenças já descartadas pela parte esclarecida da sociedade.

É importante assinalar que, para Gadamer, o horizonte do presente não é um conjunto fixo de opiniões e valores, nem um terreno fixo, a partir do qual o passado possa ser visto. O horizonte

do presente estaria continuamente sendo formado, porque continuamente teríamos de testar nossos preconceitos, e uma importante parte desse teste ocorreria ao encontrar o passado e compreender a tradição comum da qual viemos. Portanto, o horizonte do presente não poderia ser formado sem o passado. Não haveria um horizonte isolado do presente em si, nem horizontes históricos do passado a serem adquiridos; em vez disso, a compreensão seria sempre a fusão desses horizontes, supostamente existentes por si próprios. Numa tradição, esse processo de fusão estaria continuamente em movimento, o velho e o novo sempre se combinando em alguma coisa de valor para a vida, sem que nenhum seja, de modo claro ou explícito, previamente fundamentado no outro.

Nesse contexto de pensamento, podemos entender melhor o argumento de Gadamer quando ele afirma que, dentre tudo que chegou a nós por via escrita, um desejo de permanência criou as formas únicas de continuidade que chamamos de *literatura*. Esta não nos apresentaria somente um estoque de memórias e sinais. Em vez disso, a literatura teria adquirido sua própria contemporaneidade com cada presente, pois compreendê-la não significaria somente voltar o raciocínio para o passado, mas envolver-se com o que é dito no presente. A compreensão da obra não seria apenas uma relação entre pessoas, entre o autor e o leitor, mas significaria compartilhar o que o texto compartilha com todos.

Já se terá reparado, pelo que dissemos até agora, que a questão do senso comum não é tão simples como parecia antes de refletirmos sobre ela. O próprio movimento de reflexão permite-nos raciocinar sobre o que constitui o *senso comum*, e pode transformá-lo em objeto de uma atenção especializada. No entanto, frequentemente o que é associado a uma atenção especializada é o *conceito*, e não o *senso comum*. Vejamos então as questões referentes ao conceito, e vamos pensar um pouco sobre sua relação com a literatura.

Conceito (de literatura)

118 Como vimos antes, o *conceito* é geralmente associado a um certo trabalho especializado, desde a sua formulação. Na verdade, nos próprios sentidos históricos desse termo está presente, inclusive, a ideia de que a elaboração do conceito produz uma certa capacidade de apreensão do real. Como? A etimologia da palavra remete ao vocábulo latino *conceptus*. Este tinha entre seus sentidos a noção de “gerar, conceber”, remetendo a criação, surgimento de algo que não havia antes, de algo que é concebido no entendimento, apreendido pelo espírito humano. Assim, *conceito*, desde sua origem latina, remete tanto ao surgimento de alguma coisa como ao trabalho de elaboração para que essa coisa surja. Por oposição à ideia de *sensu comum* como uma percepção e um entendimento generalizado, informal, irrefletido e enraizado na vida da comunidade, teríamos, então, o *conceito* como a produção de um entendimento formal, fruto de um trabalho da inteligência que resulta em um conhecimento, que, por sua vez, é consequência de uma reflexão sobre o real, colocando em questão as próprias ideias apreendidas informalmente pelo *sensu comum*.

Este tipo de oposição entre *sensu comum* e *conceito* pode levar a acreditar-se que apenas o *conceito* produz conhecimento válido, enquanto o *sensu comum* é fonte de todos os erros derivados das opiniões herdadas acriticamente. Mas podemos também questionar essa oposição, começando com algumas perguntas, para levar adiante essa conversa.

Será que deveríamos descartar completamente o *sensu comum* como possível fonte de conhecimento e considerar que apenas mediante o *conceito* alcançaremos um entendimento confiável? Será que, sem o *conceito*, não poderíamos apreender o real, ou ter acesso a ele? Será que só poderíamos ter contato com o real se o apreendêssemos conceitualmente antes?

De fato, já se terá notado, pela argumentação que nos conduziu até aqui, que, independentemente de qualquer opinião que possa ter, o indivíduo humano sempre está imerso no real. Se somos parte do real, então estamos permanentemente em contato com ele, e é a partir desse contato que podemos apreendê-lo conceitualmente. Portanto, a questão é o que fazer com tal contato. Assim, podemos dizer que o *conceito* é uma forma de resposta ao que nos é dado, ao que está diante de nós e nos motiva a apreendê-lo. Surge da exploração do objeto que se quer qualificar, tipificar, conhecer, enfim. Algumas vezes, até construímos esse objeto como possível, mesmo quando não conseguimos apreendê-lo por meio de nossos sentidos – foi o caso, por exemplo, do átomo, pensado como objeto de conhecimento muito antes de se poder comprovar empiricamente a sua existência.

119

Já se há de ter notado também que, se por um lado nós e as coisas sempre estamos no mundo, por outro lado nem sempre pensamos sobre elas, nem sempre procuramos entender o que são, ou o que somos em relação a elas. Para entender as coisas, um dos métodos que utilizamos é a produção de *conceitos*. O *conceito*, como vimos no sentido original da palavra latina *conceptus*, gera, concebe, cria algo que não havia, antes de refletirmos sobre o real. Um *conceito* pode abranger e organizar um conjunto de coisas de certa maneira. Por exemplo, o *conceito de literatura* pode aplicar-se a uma série de textos (que serão considerados literários ou não, a partir dos parâmetros do conceito elaborado) e organizar esse universo de textos de um modo determinado, especificando quais serão tidos como literários e quais não. Isso significa de certa maneira propor que, para cada uma dessas coisas em particular (cada um desses textos, no caso da literatura), bem como para todas em geral, seriam válidas as determinações desse *conceito*, que passa a constituir uma espécie de ponto a partir do qual se podem complementar atribuições mais específicas para cada uma das coisas do conjunto

abrangido, quando se produzem raciocínios sobre cada uma delas. Significa também que, ao elaborar um *conceito de literatura* efetivo e aplicá-lo nos julgamentos que fazemos dos textos específicos que lemos, poderemos classificá-los como literários ou não.

120 Quando digo “isso não é literatura”, tenho uma referência positiva a algo que considero como “literatura”. É a partir dessa referência que posso julgar “isso” como “não sendo literatura”. É importante assinalar que a generalidade do conceito não existe separadamente dos casos de sua efetiva aplicação; o seu caráter geral significa a potencialidade para referir-se repetidamente a uma série de coisas particulares. O fato de que o conceito de literatura em geral pode ser aplicado a obras particulares, as quais o conceito deve apreender como literárias em sua singularidade, é um aspecto próprio do caráter da generalidade conceitual, devendo incluir também a referência ao caráter singular e específico da obra que, todavia, reconhece como literária. Repare-se que estamos falando de um “objeto” (a literatura) consagrado por uma tradição no Ocidente. Trata-se de um “objeto” a que já se atribuíram e ainda se atribuem qualidades e valores, e sobre o qual se construíram muitos conceitos. Esse repertório de conceitos que a História nos legou é permanentemente desafiado em sua capacidade de dar conta de seu “objeto”.

Construção do conceito de literatura

Vimos anteriormente que o *sensu comum* pode significar um repertório de ideias, valores e opiniões vistas como verdadeiras pela comunidade em que se enraízam e que serviriam de base para a vida dessa comunidade. Assim, se podemos, em larga medida, adotar as noções herdadas historicamente, não admira que também façamos isso com a *literatura*.

De todo modo, é importante assinalar que, quando hoje usamos o termo *literatura*, há um referente para ele em nosso meio social. Em outras palavras, o uso do vocábulo *literatura* pressupõe

a existência de algum objeto já configurado anteriormente em nosso meio, ao qual podemos nos referir, sobre o qual podemos falar. E para falar algo sobre *literatura* temos de estar articulados aos espaços a partir dos quais se pode enunciar esse algo, ao meio social e histórico em que se enraíza uma certa noção do que seja *literatura*. Nesses espaços, com frequência se podem encontrar os pressupostos a partir dos quais se torna compreensível o sentido do termo. Assim, só se pode dizer algo sobre *literatura* se, na comunidade em que nos encontramos, existe um referente para esse termo, isto é, se em nossa sociedade existe concretamente algo que corresponde ao termo *literatura*. Ou seja, podemos presumir que, antes de qualquer reflexão mais especializada sobre *literatura*, já existe, no *senso comum*, uma noção de *literatura*, na medida em que o *senso comum* presume uma certa presença de sentido que pode ter continuidade ou alteração em vários e sucessivos momentos.

121

Por conseguinte, ao refletirmos sobre o *conceito de literatura*, antes mesmo de nossa reflexão já havia uma *ideia de literatura* presente em nossa sociedade. Isso significa que no *senso comum* já existia um horizonte anterior ao *conceito*, um horizonte com o qual teremos de dialogar: ideias vagas sobre literatura, constituídas a partir de substratos culturalmente enraizados, de conjuntos de noções assistemáticas, de formações discursivas anteriores, de tradições formais já presentes etc. Em outras palavras: quando pensamos sobre literatura hoje, pagamos tributo ao que já se pensou sobre literatura antes, e que está presente como referência para o nosso pensamento atual, ainda que não estejamos claramente advertidos para isso. O *conceito de literatura* pode construir-se *com* ou *contra* isso, naturalmente. Vejamos como, então.

O senso comum e a construção do conceito

O que se diz sobre *literatura* no nosso cotidiano já contém atribuições de sentido que, com frequência, são vistas como carac-

terísticas. A partir do que se considera em determinado contexto histórico e social como características da *literatura*, prescrevem-se e abrem-se critérios para uma decisão de considerar ou não uma obra como pertencente à *literatura*. Assim, por exemplo, pode-se considerar que só pertencem à *literatura* obras com as características X, Y, Z. Como consequência, depois dessa consideração, provavelmente se decidirá, quando se examinarem as próximas obras, que não são *literatura*, se não tiverem as características X, Y, Z.

Portanto, podemos dizer que esse horizonte, constituído pelo que já se pensou sobre literatura antes, e que está presente como referência para o nosso pensamento atual, estabelece uma certa *indução*, um certo direcionamento para o que se vai pensar agora e depois. Essa *indução* pertence a toda produção de enunciados e é inseparável dela, constituindo – como uma modalidade de compreensão e inteligibilidade já elucidada, ou como algo que já se presume conhecer – uma espécie de estrutura de antecipação dos julgamentos a serem efetuados, como diz o filósofo Edmund Husserl. Por isso, Husserl afirma que um objeto, qualquer que seja, não é nada que seja isolado e separado, mas é desde sempre *um objeto situado em um horizonte* de familiaridade e de pré-conhecimento típicos. Ou seja, só podemos conhecer um objeto qualquer a partir do conhecimento de outros objetos que nos são familiares, conhecimento que pode, inclusive, levar-nos à conclusão de que esse é um objeto “novo”, diferente dos que conhecemos e que são parecidos com ele.

As circunstâncias nas quais produzimos nossos enunciados sobre *literatura*, por conseguinte, abrangem não somente as determinações produzidas por nosso olhar retrospectivo, mas também as possibilidades antecipadoras de nosso olhar prospectivo. Em outras palavras, tanto nosso julgamento sobre o passado – determinando o que a *literatura* é no passado – como nossas projeções para o futuro – imaginando o que ela poderá vir a ser – apresentam as marcas dessas circunstâncias.

Assim, quando produzimos nossos enunciados sobre *literatura*, fazemo-lo sob um pano de fundo constituído por todos os enunciados previamente feitos sobre esse objeto, bem como por tudo aquilo que, para nossa consciência, pode ser relacionado a ele no nosso discurso agora. No entanto, nem sempre podemos distinguir quais aspectos do enunciado que produzimos hoje remetem aos substratos anteriormente existentes; substratos que permanecem como traços, como vestígios no enunciado atual, intervindo em sua própria estruturação. Apesar de tudo, é possível dizer que o termo *literatura* tem sentidos de longa duração e sentidos mais pontuais ou de duração menor.

Vejamos alguns exemplos desses sentidos de longa e de curta duração.

Sentidos de longa e de curta duração: a perspectiva histórica

Começemos esta seção dizendo o que significam para nós “longa” e “curta” duração. Já se terá seguramente reparado que o mais frequente é considerar “longa” ou “curta” certa duração a partir de nossa própria experiência. Podemos considerar “longa duração” um período de duas horas de aula, por exemplo, ou “curta duração” o de um anúncio na televisão. Em nossa argumentação a seguir, vamos considerar como “longa duração” períodos muito mais longos do que a própria vida singular de um indivíduo humano: acima de 600 anos. Por outro lado, por “curta duração” entenderemos períodos de até 250 anos.

Assim, dentre os sentidos de longa duração do termo *literatura* podemos assinalar aquele próprio da língua latina, presente em *litterae* (letras) e *litteratura*, e depois em todas as palavras correspondentes nas línguas ocidentais, como: *literatura* (português e espanhol), *literature* (inglês), *literatur* (alemão), *littérature* (francês), *letteratura* (italiano). Vamos recordar que a palavra

latina *littera* em português deu origem a *letra*, o que já traz para o termo *literatura* uma associação incontornável com a escrita. E lembremos que, na Antiguidade Clássica e por muitos séculos depois, a escrita era uma atividade de poucos e para poucos, pois apenas uma pequena parcela da população sabia ler e escrever. Além disso, até Gutenberg inventar o tipo móvel para impressão, na primeira metade do século XV, não só havia pouca gente capaz de escrever, como era muito complicada a produção física de obras escritas. Elas tinham de ser gravadas em meios caros para a época (entre outros, peles de animais, papiro, pergaminho, etc.), e sua reprodução dependia de copistas, trabalhadores – muitas vezes escravos – que manual e penosamente reduplicavam as obras, com todos os problemas daí decorrentes (por exemplo, em relação ao texto original: erros de transcrição, acréscimos, subtrações). Claro, em um ambiente no qual era custoso e difícil ler e escrever, e no qual era caro produzir ou possuir obras escritas, aquilo que se escolhia colocar por escrito já era fruto de uma seleção. Em outras palavras, o que era colocado em letra (*littera*) era algo valorizado por alguma razão (fossem leis, registros contábeis, textos religiosos, textos poéticos, etc.). Daí a associação do termo *litteratura* ao universo do que é escrito, do que aparece em forma de letras. E também ao que é visto como importante, inclusive por ter sido escolhido para ser colocado em letra, em momentos históricos nos quais isso era tão difícil e custoso.

Então, esse sentido de longa duração dos vocábulos latinos *litterae* e *litteratura*, depois extensivo às palavras correspondentes nas línguas ocidentais modernas, constitui um sentido antigo e abrangente, compreendendo o universo do que é escrito, a totalidade do conhecimento cultural, expresso em uma pluralidade de gêneros e obras. Esse sentido, ligado ao universo da escrita, também pode ser associado à ideia de um “objeto”, de algo efetivamente existente no mundo real, seja um texto ou um conjunto de textos, com conteúdos e formas diferentes. Alternativamente, pode articular-se

a um método de conhecimento, ou de escolarização, educação ou formação, feito por meio das letras, da *litteratura*, de um acervo textual selecionado. Aparecem também ligadas a esse sentido as significações de *modelo* e *exemplo*. Como? Presume-se que nos textos lidos se poderão depreender lições para a vida ou para a escrita, sob a forma do que, nas culturas antiga e medieval, se chamava *exemplo*.

Presume-se a existência de um *exemplo* (no sentido de modelo a ser observado em determinada atividade prática ou intelectual), entre outras circunstâncias, quando se utiliza o conteúdo atribuído a determinado texto para uma suposta diretriz comportamental, ética, religiosa, social, etc. A partir dessa perspectiva, como dissemos, pode-se presumir que o leitor de determinados textos aprende sobre a vida, a sociedade, a religião, a moral, etc. Por outro lado, o *exemplo*, enquanto forma de determinado texto, se apresenta como realização a ser imitado, por sua suposta “perfeição”, “maestria” ou coisa semelhante. Assim, pode-se presumir que a leitura de textos “exemplares” (vistos como “clássicos”, paradigmas, modelos legitimadores dos que os seguem, matrizes da produção textual posterior) poderia fundamentar a aspiração do leitor a compor um texto também “exemplar”, pela aplicação de fórmulas conhecidas e aprovadas pela autoridade de outros textos.

Dentre os sentidos mais pontuais ou de *duração menor*, poderíamos citar a ideia do autor como gênio que expressa no texto a sua subjetividade privilegiada, ideia que fez parte da ideologia romântica e ainda permanece como um certo substrato de sentido até os dias de hoje.

Claro, sabemos agora que, para chegar a um *conceito de literatura*, teremos de produzir uma reflexão mais elaborada. Produzir uma reflexão mais elaborada significa que não é qualquer argumento que vai gerar conhecimento, pois – pelo menos em situações concretas de produção de enunciados com a pretensão de obter reconhecimento institucional como saber – esses argumentos têm

como referência as concepções, modelos e teorias que se consideram mais estáveis, confiáveis e úteis nas circunstâncias em que se inserem e no momento em que o julgamento é feito. Ou seja, a sua referência é aquilo que é institucionalmente visto e reiterado como conhecimento, como ciência estabelecida.

No entanto, não se deve esquecer que outras formas de conhecimento – elaboradas a partir de outras técnicas e pressupostos, por exemplo – podem entrar em cena e intervir também como elemento constituinte do argumento, embora ainda não tenham sido incorporadas de forma institucional.

126

Se o conhecimento possível sempre remete a um substrato prévio, nem sempre percebido, que pré-formata o que pode ser conhecido, então se torna mais importante tentar explicitar os constituintes desse substrato. Em outras palavras, torna-se importante tematizar a historicidade corporificada nesse sentido, herdado como substrato. É fundamental desenvolver a consciência de que a interpretação de obras singulares não é apenas uma experiência originária, mas também se relaciona a um pano de fundo mais geral a partir do qual podemos dizer que toda interpretação particular já possui certas pré-determinações, nem sempre evidentes como princípios indutores para os intérpretes.

Perceber e explicitar as camadas históricas desse substrato implica ir além da simples passividade das certezas transmitidas, atribuindo novos significados à herança a partir da qual se constroem nossos discursos. Em outras palavras, se, em vez de ter essa herança presente em nossa consciência como se estivesse pura e simplesmente lá – sem nem sequer nos interrogarmos sobre tal presença, falando a partir dela e de seu repertório de certezas incontestáveis –, passamos a levá-la em conta como algo em questão, então a instauração da dúvida já constitui um movimento relevante, porque não só atinge o modo de validação do conhecimento produzido no presente, mas também o do passado.

Um pouco de história do conceito^{1*}

A experiência cultural constituída pelo conjunto que podemos genericamente chamar *artes verbais*, torna-se objeto de profunda reconceitualização em torno de meados do século XVIII, destinada a prosseguir ao longo do século XIX e a consumir-se no início do século XX. Os elementos convergentes nessa reconceitualização podem ser esquematicamente indicados.

Um deles é a nova ideia de autor então formulada: à compreensão antiga e medieval de autor como autoridade, ou modelo discursivo chancelado pela tradição e passível de imitação, emulação, comentários e glosas, segue-se o ideal romântico e moderno de autor como individualidade criativa.

Para ilustrar a referida compreensão antiga e medieval – tão estranha ao pensamento corrente de hoje, tributário da mentalidade implantada com o Romantismo –, podemos mencionar duas situações: 1.^a – na pedagogia medieval, as palavras *Aristóteles* e *Cícero* não funcionavam como nomes próprios de indivíduos autores, mas sim, por um processo metonímico, nomeavam duas disciplinas do *trivium*: *aristóteles* designa a dialética e *cícero*, a retórica (cf. Hansen, 1992, p. 29); 2.^a – a chamada *Antologia palatina*, reunião da epigramística grega compilada no período compreendido entre os séculos I d.C. e IX-X a.C. (assim chamada por ter sido descoberta na Biblioteca Palatina de Heidelberg, no século XVII), distribui os seus cerca de três mil e setecentos poemas em dezessete livros; os organizadores, alheios ao critério moderno de consolidação de autorias individuais, consagram os diversos livros a distintas modalidades de epigramas – por exemplo: amoroso (livro V); votivo (livro VI); funerário (livro VII); descritivo (livro IX); exortativo (livro X); báquico e satírico (livro XI); pederástico (livro XII); arit-

^{1*} Esta seção final do texto aproveita, com retoques, boa parte do capítulo “Literatura”, do livro *Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos* (São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 22-39).

mético, enigmático e oracular (livro XIV) (cf. Paes, 1993, 25-26) –, o que levou um tradutor contemporâneo, num claro sintoma de sua identificação automática com a noção de autoria corrente apenas a partir do Romantismo, a lamentar “[...] a circunstância de os quase quatro mil poemas da *Palatina* estarem ordenados por assunto ou tipos e não por autores [,dissolvendo-se assim] a ‘singularidade dos poetas individuais’ num magma de glosas dos mesmos e ‘reiterados temas’ ” (Paes, 1993, 27).

128

O outro fator da reconceitualização em apreço advém do aprofundamento na divisão social do trabalho processada na aurora da modernidade. No campo intelectual, se até então heterogêneos produtos discursivos – prosa e verso; ciência e ficção; eloquência; história; filosofia; carta – submetiam-se à mesma *arte* (no sentido clássico do termo, isto é: técnica, habilidade, perícia, ofício), a partir de meados do século XVIII observa-se o crescimento da distância conceitual entre razão e imaginação, atribuindo-se competências específicas para a configuração verbal de cada uma dessas experiências: filosofia e ciência se identificam com a razão, enquanto a imaginação (noção aliás tangente às de sensibilidade, sentimento e percepção) torna-se apanágio de uma *arte* (agora no sentido moderno, isto é: signo de gratuidade estética, manifestação do belo, expressão do sentimento individual), cujos diversos gêneros – lírico, narrativo e dramático – logo seriam recobertos pela palavra *literatura*, então submetida a um processo de reciclagem semântica a ser adiante detalhado.

Mas não é historicamente exato afirmar que a palavra *literatura* constitui uma aquisição léxica recente, datável do século XVIII. Na verdade, aquele século assistiu não à invenção da palavra, mas à atribuição de novos sentidos a ela. Assim, é útil detalhar um pouco a história semântica do vocábulo e seus correlatos, o que faremos com base em levantamento de René Wellek (1973, 81-83, *passim*; 1982, 12-16, *passim*), combinado a informações mais precisas colhidas no dicionário etimológico latino de A. Ernout e A. Meillet.

Em latim, a palavra *littera* traduz o grego *grámma*, significando letra do alfabeto, carácter da escrita. O plural *litterae*, de sentido coletivo e equivalente ao grego *grammata*, significa: 1 – uma carta (sinônimo, pois, de *epistula*); e, depois e por extensão: 2 – qualquer tipo de obra escrita; 3 – instrução, cultura. Quanto ao seu derivado *litteratura*, Varrão (século II a.C.) assinala que, no latim de então, significa a arte (na acepção de técnica, perícia, conhecimento) concernente às *litterae*, isto é, a habilidade de ler e escrever, e que constituiria palavra latina criada segundo o modelo grego *grammatiké*. Cícero (século II-I a.C.), por sua vez, emprega *litterae* e também o neologismo *litteratura*, ambos no mesmo sentido de cultura obtida mediante o domínio da arte de ler e escrever, podendo acrescentarse o detalhe de que o primeiro termo foi mais usual em Roma do que o segundo. Quintiliano (século I-II d.C.) também utiliza o vocábulo *litteratura*, com o significado já corrente no tempo de Varrão, vale dizer, conhecimento de ler e escrever. Aulo Gélío (século II d.C.), por seu turno, identifica o latim *humanitas* com o grego *paideia*, servindo-se do vocábulo *litterae* para designar o estudo das artes e letras dos gregos, concebidas como representantes da ideia geral de homem (donde, *humanitas*, isto é, literalmente *humanidade*); a palavra então nomeia o estudo dos escritores gregos – Homero e os da época de Péricles (século V a.C.) –, opondo-se ainda, por seu significado, a *tradição oral*, identificada com os poemas homéricos no seu modo de ser anterior à fixação pela escrita, o que, como se sabe, ocorre apenas no século VI a.C. O mesmo Aulo Gélío distingue ainda entre as expressões *litterator* (mestre de gramática, aquele que ensina as letras) – a qual, tanto quanto a forma *litteratus*, também encontrada, traduz o grego *grammatikós* – e *litteras sciens* (aquele que conhece as *litterae*, isto é, segundo o emprego do autor em causa, aquele que conhece o mencionado corpo de escritos gregos). Já Cassiano (século II d.C.) e Tertuliano (século II-III d.C.), no alvorecer do cristianismo como religião de Estado, empregam a expres-

são *litteratura saecular* no sentido de certo corpo de escritos, por oposição a *scriptura*, termo com que designam os escritos cristãos. No latim medieval, enfim, os vocábulos da família morfológica em questão – *littera*, *litterae*, *litteratura*, *litteratus*, *litterator*, *litteras sciens* – tornam-se pouco utilizados.

A partir do renascimento, com a afirmação de uma clara consciência acerca do que se pode chamar “letras seculares”, a família referida recobra o alento, passando a circular, além da expressão latina *litterae humanae*, também os derivados nas línguas vernáculas emergentes: *lettres humaines* e *bonnes lettres* (século XVI); *good letters* (século XVII); *belles lettres* (século XVII, tanto na França quanto na Inglaterra); *littérature* e *literature* (fins do século XVII, respectivamente em francês e inglês).

130

Nesse ponto, julgamos pertinente e até indispensável um breve excursus filológico, a fim de apresentar com a maior precisão possível a trajetória da palavra *litteratura*. Nossas observações, por uma questão de mais facilidade de acesso às informações necessárias, se cingirão à língua portuguesa, no pressuposto de que sua condição periférica não implica excentricidade, motivo por que a situação observável no nosso vernáculo, ressalvadas algumas irrelevantes particularidades de datação, é representativa do que se passou no âmbito dos principais idiomas europeus.

Na língua portuguesa, o latim *litteratura* resulta, por via vulgar e conforme a regularidade das transformações fonéticas, na forma *letradura*, que conserva os significados da palavra latina – isto é: habilidade de ler e escrever; gramática; erudição; ciência –, incorporando ainda duas acepções derivadas: caligrafia e alfabeto. Seu registro conhecido mais antigo ocorreu no século XIV (cf. Cunha, 1986 [1982], 471) ou XV (cf. Machado, 1990 [1952], v. 3, 409), e seu emprego se estende até o século XVII, quando o vocábulo cai em desuso. Quanto à forma vernácula *litteratura*, que passa a circular no século XVIII, trata-se do que se chama em filologia reconstituição

segundo o modelo latino, ou, em outros termos, de vocábulo introduzido no léxico do idioma por via erudita, configurando, portanto, “um divergente culto de *letradura*” (Machado, 1990 [1952], v. 3, 430). A rigor, por conseguinte, a palavra *literatura* não constitui novidade léxica setecentista; ela resulta, na verdade, da reciclagem de um antigo vocábulo latino, que, documentado desde o século II a.C., permanece em uso na Baixa Antiguidade e na Idade Média, dando origem a pelo menos duas formações divergentes em português: por via vulgar, à forma arcaica *letradura*;² por via erudita, à forma moderna *literatura*.³

2 Registram-se ainda, ao que parece a partir de ocorrências mais raras, as formas divergentes medievais *leteradura* (século XIV), *literadura* (século XIV) e *leteratura* (início do século XVI) (cf. Cunha, 1986 [1982], p. 471; Machado, 1990 [1952], v. 3, 409 e 430; Silva, 1991 [1967], 1).

3 Parece que a datação desta palavra em português ainda não está satisfatoriamente resolvida. Pesquisa nos dicionários mais antigos da língua aponta o seguinte: 1º - no *Vocabulário* de Bluteau (1712-1728), como termo vernáculo, inicialmente consta apenas a palavra “letras” (assim definida: “Letras (géralmente fallando). Sciencias. Erudição, assim nas humanidades, como nas sciencias especulativas.”), aparecendo “litteratura” como seu equivalente latino (cf. Bluteau, 1716, v. 5, 89); 2º - no mesmo *Vocabulário*, mais tarde, no primeiro volume de um seu suplemento, consigna-se a forma vernácula “literatura” (assim definida: “Erudição, sciencia, noticia das boas letras.”) (cf. Bluteau, 1727, v. 9, 562); 3º - na primeira e na segunda edição do *Dicionário* de Morais (respectivamente, 1789 e 1813) não há entrada para “literatura”, termo que aparece contudo no verbete “letradura” (“Letradura, s. f. litteratura. [...]. Letraduras, ditos, palavras, erudições de letrados [...].”) (cf.: Silva, 1789, v. 2, 17; Silva, 1813, v. 2, 216); 4º - a partir da terceira edição do mesmo *Dicionário* (1823) a palavra “literatura” ganha o seu verbete específico — “Litteratúra, s. f. Erudição, sciencia, noticia das boas letras, humanidades. Homem de grande litteratura.” —, cuja redação, salvo pequenas alterações ortográficas, permanece a mesma até a 6ª edição (1858) (cf.: Silva, 1823, v. 2, 174; Silva, 1831, v. 2, 243; Silva, 1844, v. 2, 259; Silva, 1858, v. 2, 290); 5º - a partir da 7ª edição do *Dicionário* de Morais (1877-1878), altera-se a redação do verbete em causa, para acolhimento do significado básico moderno da palavra: “O conjunto das producções litterarias d’uma nação, d’um paiz ou d’uma epocha: ‘Os Lusíadas são a

Quanto ao conteúdo semântico, observe-se que os derivados cultos do latim *litteratura* em francês, italiano, alemão e inglês – e podemos acrescentar à lista de René Wellek pelo menos também o português e o espanhol –, desde o início do século XVIII deixam de significar habilidade de ler e escrever, passando a designar um corpo de escritos, sem abandonar, contudo, a acepção antiga de erudição, conhecimento das letras. A concorrência desses dois significados praticamente superpostos – *corpo de escritos* e *conhecimento das letras* – acabou por resolver-se em favor do primeiro, no próprio curso do século XVIII. Assim, a palavra *litteratura*, nos diversos idiomas ocidentais, passa a significar, a partir de meados daquele século, certo corpo de escritos bastante heterogêneo, repositório discursivo de saberes tidos como relevantes para todos os homens, repositório por isso chamado *humanidades*, termo que, por conseguinte, na época, praticamente equivale ao vocábulo *litteratura*.

Enfim, o sentido contemporâneo da palavra se delinea pelo desdobramento de tendência à especialização dos discursos observável pelo menos desde o século XVII e consumada ao longo dos séculos XVIII e XIX. Tentando agora estabelecer alguma nitidez nesse processo que na verdade é lento e complexo, teríamos: 1 – na época moderna, num primeiro momento *litteratura* como corpo de escritos corresponde a um conceito amplo de humanidades, abrangendo pois a produção escrita em geral: filosofia, eloquência,

obra capital da *litteratura* Portuguesa.” (cf. Silva, 1877-1878, v. 2, 244). O dicionário mais recente (Houaiss, 2001), por sua vez, dando como fonte para a datação da palavra o *Vocabulário* de Bluteau, aponta 1728 como ano de sua entrada no idioma (cf. Houaiss, 2001, 1771), no que, contudo, se engana, pois a palavra consta no primeiro volume do suplemento da referida obra, publicado em 1727. Como, no entanto, a dicionarização de um vocábulo pressupõe naturalmente usos seus anteriores à data de publicação do dicionário que o registra, devemos admitir que a palavra já circulava em português anteriormente a 1727. De nossa parte, assinalamos que, no levantamento precário que nos foi possível fazer, encontramos referência a um emprego do vocábulo em 1510 (cf. Silva, 1991 [1967], 1).

história, ciência, carta, prosa ficcional, poesia; 2 – a seguir, ocorre a autonomização da ciência, passando a palavra *literatura* a compreender um conceito mais restrito de humanidades; 3 – por fim, esse conceito restrito de humanidades por sua vez se fragmenta em três segmentos: filosofia, ciências do espírito (também chamadas ciências morais, políticas, históricas, culturais, sociais, humanísticas e humanas) e literatura *stricto sensu* (abrangendo a prosa ficcional e a poesia, ou, em termos talvez mais aceitáveis no Ocidente, os gêneros chamados lírico, narrativo e dramático). Se acrescentarmos agora, para concluir, que esse conjunto de escritos líricos, narrativos e dramáticos passa a especificar-se segundo as nacionalidades modernas – abrindo-se assim espaço para expressões como “literatura portuguesa”, “literatura brasileira”, “literatura francesa”, etc. –, teremos chegado ao centro do significado contemporâneo do termo *literatura*. Verifica-se, portanto, por via da consideração mais atenciosa do trajeto histórico da palavra, que ela está longe de ser tão somente uma novidade setecentista ou oitocentista; apenas o significado contemporâneo referido é que constitui construção conceitual recente, datável do século XIX.

133

Compreende-se, contudo, a elisão desse longo percurso de semântica histórica, cujos resultados são estimar em pouco mais de duzentos anos a idade de uma palavra que, no entanto, circula há cerca de vinte e dois séculos, e, em consequência, tomar por criação de neologismo o que é uma operação bem menos radical: reciclar uma velha palavra, atribuindo-lhe matizes semânticos mais ou menos novos.

Afirmações de impacto à maneira de Foucault – “aparecimento da literatura [no século XIX]”, “palavra [...] de fresca data” (cf. s. d. [1966], 392-393) –, promovendo o pseudoneologismo, constituem estratégias argumentativas – tão retardatárias quanto radicalizantes – empenhadas em consolidar a autonomia de certo tipo de discurso, ainda concebido como estrela nova recém-saída

da nebulosa das humanidades. Assim, para uma suposta novidade discursiva que se pretende afirmar – novidade, contudo, recuável pelo menos até o início do Romantismo –, nada mais adequado do que uma palavra nova – na verdade, pseudonova – para designá-la. Também não procede sua afirmação de que “[...] é recente [...] na nossa cultura o isolamento de uma linguagem particular cuja modalidade própria é ser ‘literária’ ” (Foucault, s. d. [1966], 393). Vejamos por quê.

134

Duas passagens muito conhecidas, logo na abertura da *Poética* de Aristóteles, deixam bastante claras questões com certeza embaraçosas para aquela orientação, uma vez que afetam os seus dois esteios conceituais correlativos: 1.^a – a existência de traços específicos de certa modalidade discursiva que hoje chamamos *literatura*, bem como o empenho de reconhecimento teórico-analítico desses traços, já vem de muito longe: “[...] se alguém compuser em versos um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado ‘poeta’; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de ‘poeta’, e este, o de ‘fisiólogo’, mais do que o de ‘poeta’ ” (Aristóteles, 1966, 69);⁴ 2.^a – a existência desses traços independe da disponibilidade de uma palavra genérica que os nomeie: “[...] a arte que apenas recorre ao

4 Os esforços antigos de distinção conceitual entre oratória e poesia também depõem contra a tese do reconhecimento recente da especificidade do literário. Registremos aqui uns poucos testemunhos da distinção aludida: 1.^o - o provérbio de autoria atribuída a Cícero (século II-I a. C.): “Nascemos poetas, tornamo-nos oradores” (cf. Rónai, 1980, 115 e 140); 2.^o - a seguinte frase do mesmo Cícero: “Quase me desligo do ofício de orador, e entrego-me a musas mais amenas.” (Cícero, *apud* Bluteau, 1716, 89); 3.^o - a seguinte passagem da *Retórica* Aristóteles: “Como parece que os poetas, não obstante a frivolidade dos assuntos por eles tratados, adquiriam, graças ao estilo, boa reputação, em primeiro lugar, começou por se adotar o estilo poético. Assim procedeu Górgias. Ainda hoje muitas pessoas desprovidas de instrução imaginam ser esta a melhor maneira de se exprimir. Na realidade não é assim, e o estilo oratório difere do estilo poético” (Aristóteles, s. d., 174).

simples verbo, quer metrificado quer não, [...] eis uma arte que, até hoje, permaneceu inominada” (Aristóteles, 1966, 69).

Pode-se ainda acrescentar – num plano por assim dizer sociológico de argumentação –, a título de mais uma dificuldade para a hipótese da “invenção” recente da literatura, que a divisão social do trabalho sempre reconheceu de algum modo a “profissão” de escritor – e, portanto, sempre reconheceu a especificidade do produto do seu trabalho –, gratificando-o sob várias formas historicamente documentadas: a remuneração dos sofistas por seus serviços de “assessoria” para questões oratórias (veja-se a sátira desse costume na comédia *As nuvens*, de Aristófanes); o pagamento aos poetas antigos por epinícios e composições afins encomendadas;⁵ a atribuição de prêmios em concursos de tragédias e de comédias (criados em Atenas respectivamente nos séculos VI e V a.C.); a instituição do mecenato (de cujo funcionamento constituem exemplos clássicos, entre muitos, a proteção de Horácio por Mecenas e de Virgílio pelo imperador Augusto, nos séculos I a.C.-I d.C.); as pensões concedidas pelo Estado ou por grão-senhores a literatos inválidos ou “aposentados” (são bem conhecidos os casos de Camões, agraciado no fim da vida por uma pequena tença concedida pela coroa portuguesa, e de Cervantes, sustentado e amparado na velhice pelo conde de Lemos); enfim, diversas maneiras de reconhecimento cujas afinidades com os meios modernos tipificados no estrelato e no direito autoral parece que não podem ser contestadas.

No entanto, não obstante fortes indícios – se não evidências

5 Veja-se, como exemplo dessa praxe, o seguinte registro pitoresco: “[...] como um homem que alcançara a vitória com uma parelha de mulas lhe oferecesse apenas uma soma insignificante de dinheiro, o poeta [Simônides (século VI-V a. C.)] recusava-se, sob o pretexto de que era indigno dele compor versos em louvor de jumentos. Mas quando o outro lhe deu uma quantia suficiente, começou logo a cantar: ‘Salve! filhas dos corcéis de patas rápidas como a tempestade.’ No entanto, aquelas mulas nem por isso eram menos filhas de jumentos” (Aristóteles, s. d., 178).

– históricos contrários à crença de que é recente o empenho teórico-analítico de isolar “[...] uma linguagem particular cuja modalidade própria é ser ‘literária’” (Foucault, s. d. [1966], 393), é certo que o século XX se revelou pródigo na proposição de teses acerca da suposta especificidade do discurso literário. Produziram-se, assim, diversos esforços para a apreensão dos traços que seriam próprios e definidores da literatura, por oposição a quaisquer outras manifestações verbais. Entre esses traços, num plano muitíssimo esquemático, cremos que é lícito dizer que avultam os conceitos de *ficção* e *literariedade*, cuja manifestação num texto sinalizaria para o seu pertencimento ao campo da literatura. Se quisermos ser um pouco menos genéricos, na impossibilidade de inventários exaustivos citemos alguns exemplos de teses sobre a fisionomia especial da literatura na trama dos discursos: intuição/expressão (Benedetto Croce, 1902); estranhamento (Viktor Chklovski, 1917); literariedade (Roman Jakobson, 1919); empregos científico e emotivo da linguagem (I. A. Richards, 1919); ambiguidade (William Empson, 1930); harmonia polifônica/qualidades metafísicas (Roman Ingarden, 1930); denotação e conotação (Yvor Winters, 1947); tensão (Allen Tate, 1948); desvio linguístico (Leo Spitzer, 1948); forma – exterior e interior (Dámaso Alonso, 1950); escritura (Roland Barthes, 1953); plurissignificação (Philip Wheelwright, 1954); função poética (Roman Jakobson, 1960); conotação (Roland Barthes, 1964); discursos de re-presentação – mítico, onírico, literário (Luiz Costa Lima, 1973).

Contemporaneamente, contudo, vem-se disseminando a ideia de que a investigação da especificidade da literatura deve ceder lugar a um estudo advertido para a extrema fluidez do conceito em questão, o qual decorre muito mais de derivas históricas de identificação sempre muito complexa, do que de alguma necessidade absoluta ou universal imanente aos próprios textos.

Agora, na suposição de haver rastreado o processo que conduziu ao significado moderno predominante da palavra *literatura*

no Ocidente – conjunto de escritos líricos, narrativos e dramáticos especificáveis segundo as nacionalidades e dotados de propriedades que lhes conferem autonomia em face dos demais discursos –, convém mencionar outros sentidos hoje correntes, alguns fixados em usos linguísticos consensuais e outros constitutivos de concepções bastante particulares de certos autores. Começemos por estes últimos.

Paul Verlaine inscreveu num famoso manifesto metrificado (de 1884) uma singular distinção entre *literatura* e *verso* (na acepção de elemento formal definidor da poesia), atribuindo à primeira um significado depreciativo que – tudo indica – já então apresentava precedentes em utilizações comuns na língua. Eis a estrofe pertinente:

Que teu *verso* seja o bom acontecimento
 esparso no vento crispado da manhã
 que vai florindo a hortelã e o timo...
 E tudo o mais é só *literatura*
 (Verlaine, 1997 [1884], 54; grifos nossos).

137

Benedetto Croce, por sua vez, em trama conceitual bastante específica, também propôs uma ideia de *literatura* em que sobressai sua diferença em relação à poesia. A partir de distinções que faz entre o que chama “formas da vida espiritual e suas correspondentes expressões” (Croce, 1967 [1935], 36) – expressões sentimental, poética, prosaica, oratória –, estabelece a diferença mencionada: “[...] se a poesia é a língua materna do gênero humano, a literatura é a sua condutora na civilização, ou, pelo menos, uma de suas condutoras para tal finalidade” (Croce, 1967 [1935], 41); “A literatura não está entre as adversárias da poesia, ao lado da qual ela se coloca como amiga de menor envergadura [...]” (Croce, 1967 [1935], 49).

Finalmente, lembremos Jean-Paul Sartre, cuja distinção entre poesia e prosa, não obstante o ambiente conceitual específico em que se estabelece, apresenta analogias flagrantes com as concepções de

Verlaine e de Croce já referidas; assim, o que estes chamam *literatura* é perfeitamente assimilável à noção sartriana de *prosa*, como se pode inferir de asserções como a que segue:

Que há de comum entre eles [o prosador e o poeta]? O prosador escreve, é verdade, e o poeta também. Mas entre esses dois atos de escrever não há nada em comum senão o movimento da mão que traça as letras. Quanto ao mais, seus universos permanecem incomunicáveis, e o que vale para um não vale para o outro. A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que *se serve* das palavras. [...] a prosa não é senão o instrumento privilegiado de certa atividade, [...] [e] só ao poeta cabe contemplar as palavras de maneira desinteressada [...] (Sartre, 1967 [1948], 18-19).

138

Quanto ao que chamamos sentidos fixados em usos linguísticos consensuais, limitemo-nos a pouco mais do que ordenar o que se encontra registrado nos dicionários gerais relativamente às acepções da palavra *literatura*: 1 – arte de escrever; 2 – conjunto de obras distinto pela temática, origem ou público visado (donde expressões como *literatura infantil*, *literatura feminina*, *literatura policial*, *literatura regionalista*); 3 – bibliografia sobre determinado campo especializado de conhecimento (donde expressões do tipo *literatura sociológica*, *literatura jurídica*, *literatura médica*); 4 – expressão afetada, frívola ou sem o senso da realidade (sentido assimilável àquele presente na passagem de Verlaine anteriormente citada, atualizável em frases como: “Tudo o que ele diz não passa de literatura.”); 5 – conjunto constituído exclusivamente por obras-primas literárias, ou atributo dessas obras, acepção que dá ensejo aos derivados de conteúdo depreciativo *paraliteratura* e *subliteratura* (donde frases do tipo: “Tal obra é literatura, mas esta outra não passa de subliteratura.”); 6 – disciplina que estuda de modo sistemático a produção literária, segundo recortes e interesses variados (donde expressões semelhantes a *literatura africana*, *literatura comparada*, *literatura portuguesa*, *literatura brasileira*).

Julgamos agora, considerando o percurso feito, poder arrematar esta exposição compacta sobre um dos termos de nosso vocabulário técnico a um só tempo mais primários e mais infensos a uma definição inequívoca e sintética. Adotamos uma atitude descritiva que, além de nos ter permitido verificar a história do termo e apresentar seus significados contemporâneos – tanto os correntes como aqueles circunscritos à elaboração de alguns autores referenciais –, deu margem à introdução de um princípio para uma apreensão econômica da vasta controvérsia atual a seu respeito. Nosso propósito foi, assim, relativizar as hipóteses constituídas a respeito do seu sentido, ponderando sobre a historicidade dos fundamentos conceituais de cada uma delas.

139

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Letras, belas-letas, boas letras. In: BOLOGNINI, Carmen Zink, org. *História da literatura: o discurso fundador*. Campinas: Mercado Aberto/Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2003. p. 11-69.
- ALONSO, Dámaso. Significante e significado. In: ---. *Poesia espanhola*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960 [1950]. p. 13-25.
- AMORA, Antônio Soares. Conceito de literatura. In: ---. *Teoria da literatura*. São Paulo: Clássico-Científica, 1971 [1944]. p. 9-34.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., introd., com. e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- _____. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Introd. e notas de Jeal Voilquin & Jean Capelle. Estudo introd. de Godofredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- BARTHES, Roland. Literatura e significação [1963]. In: ---. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 165-184.
- _____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971 [1953].
- _____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971 [1964].
- _____. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et alii. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975 [1970]. p. 147-225.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: ---. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 [1949]. p. 289-330.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, 1716. [V. 5 (L-N)].

_____. *Vocabulário português e latino*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, 1720. [V. 7 (Q-S)].

_____. *Vocabulário português e latino*. Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Sylva, 1727. [V. 9 – Suplemento (Parte 1) – A-L].

CARDOSO, Ciro Flamarion. Tinham os antigos uma literatura? *Phoënix*. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga – UFRJ: 5:99-120, 1999.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira, org., apres. e apêndice. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971 [1917]. p. 39-56.

COELHO, Eduardo Prado. A literatura é uma ideia nova na Europa. In: ---. *Os universos da crítica; paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 173-189.

CROCE, Benedetto. *A poesia; introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. Porto Alegre: Ed. da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967 [1935].

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 [1982].

DANZINGER, Marlies K. & JOHNSON, W. Stacy. The definition of literature. In: ---. *An introduction to the study of literature*. Lexington/Toronto/London: D. C. Heath, 1965 [1961]. p. 1-17.

EAGLETON, Terry. Introduction: what is literature? In: ---. *Literary theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. p. 1-16.

EMPSON, William. *Seven types of ambiguity*. London: Chatto & Windus, 1930.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire etymologique de la langue latine; histoire de mots*. Paris: Klincksieck, 1994 [1932].

ESCARPIT, Robert. La définition du terme "literature". In: ACTES du IIIe. Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. The Hague: s. ed., 1962, p. 77-89.

FERRATER MORA, José. Obra literaria. In: ---. *Diccionario de filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971 [1941]. V. 1, p. 314-316.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI; o di-*

- cionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999 [1975].
- FONTIUS, Martin. Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte [1977]. In: LIMA, Luiz Costa, org., sel. e introd. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 [1975]. V. 1, p. 97-197.
- FORTINI, F. Literatura. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989. V. 17 (Literatura-Texto), p. 176-199.
- FOUCAULT, Michel. Le langage à l'infini [1963]. In: ---. *Dits et écrits; 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994. V. 1 (1954-1969), p. 250-261.
- _____. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia/Martins Fontes, s. d. [1966].
- FUMAROLI, Marc. Introduction. In: ---. *L'âge de l'éloquence; rhétorique et "res litteraria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève: Droz, 1980. p.1-34.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 15. Ed. V. 1 Petrópolis: Vozes, 2015. _____. *Verdade e método*. 6. Ed. V. 2 Petrópolis: Vozes, .
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís, org. *Palavras da crítica; tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUSSERL, Edmond. *De la synthèse active*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973 [1930].
- ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época [1979]. In: LIMA, Luiz Costa, org., sel. e introd. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 [1975]. V. 2, p. 927-953.
- _____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional [1979]. In: LIMA, Luiz Costa, org., sel. e introd. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 [1975]. V. 2, p. 955-987.
- _____. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996 [1991].
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética [1960]. In: ---. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970 [1969]. p. 118-162.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994 [1967].

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

KAYSER, Wolfgang. O objecto da ciência da literatura. In: _____. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1967 [1948]. V. 1, p. 5-14.

KLINGER, Diana; JOBIM, José Luís; KEMPINSKA, Olga. *Teoria da Literatura 1*. Rio de Janeiro: Universidade Aberta do Brasil/ MEC, 2013.

LIMA, Luiz Costa. Os discursos de representação. In: _____. *Teoria da literatura e estruturalismo*; introdução às problemáticas estética e sistêmica. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 395-479.

_____. *O controle do imaginário*; razão e imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989 [1984].

LOTMAN, Iouri. Introduction. L'art en tant que langage. In: ---. *La structure du texte artistique*. [Paris]: Gallimard, 1973 [1970]. p. 25-65.

142

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990 [1952]. V. 3.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MARINO, Adrian. *The biography of "the idea of literature"*. Albany: State University of New York, 1996.

MOISÉS, Massaud. Conceito de literatura. In: ---. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968 [1965]. p. 15-26.

_____. Literatura. In: _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978 [1974]. p. 310-315.

PAES, José Paulo, sel., trad., introd. e notas. *Paladas de Alexandria*; epigramas. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário [1986]. In: ---. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

REIS, Carlos. Capítulo I: A literatura como instituição. In: _____. *O conhecimento da literatura*; introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1999 [1995]. p. 17-99.

_____. Capítulo II: A linguagem literária. In: _____. *O conhecimento da literatura*; introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1999 [1995]. p. 101-165.

_____. Capítulo III: Texto literário e obra literária. In: _____. *O conhecimento da literatura*; introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina,

1999 [1995]. p. 167-226.

RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre: Globo, 1967 [1924].

ROBERT, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française; les mots et les associations d'idées*. Paris: Société du Nouveau Littre, 1959. V. 4.

ROBIN, Régine. Extensão e incerteza da noção de literatura. In: ANGENOT, Marc et alii. *Teoria literária*. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p. 61-65.

RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989 [1948].

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2 v.

_____. *Diccionario da lingua portugueza*. 2. ed. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. 2 v.

_____. *Diccionario da lingua portugueza*. 3. ed. Lisboa: Typographia de M. P. de Lacerda, 1823. 2 v.

_____. *Diccionario da lingua portugueza*. 4. ed. Lisboa: Imprensa Régia, 1831. 2 v.

_____. *Diccionario da lingua portugueza*. 5. ed. Lisboa: Typographia de Antonio José da Rocha, 1844. 2 v.

_____. *Diccionario da lingua portugueza*. 6. ed. Lisboa: Typographia de Antonio José da Rocha, 1858. 2 v.

_____. *Diccionario da lingua portugueza*. 7. ed. Lisboa: Typographia de Joaquim Germano de Sousa Neves Editor, 1877-1878. 2 v.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O conceito de literatura, a teoria da literatura. In: ---. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1969 [1967]. p. 19-57.

_____. Funções da literatura. In: ---. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1969 [1967]. p. 59-134.

_____. Os conceitos de literatura e literariedade. In: ---. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1991 [1967]. p. 1-42.

_____. O sistema semiótico literário. In: ---. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1991 [1967]. p. 43-179.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários; objetos, disciplinas, instrumentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SPITZER, Leo. Lingüística e história literaria. [1948] In: _____. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968 [1955]. p. 7-53.

TATE, Allen. A tensão em poesia [1948]. In: LIMA, Luiz Costa, org., sel. e introd. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 [1975]. V. 2, p. 621-638.

TODOROV, Tzvetan. A noção de literatura. In: _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980 [1978]. p. 11-23.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. Porto: Maranus, 1945 [1937].

VERÍSSIMO, José. Que é literatura? [1900]. In: BARBOSA, João Alexandre, sel. e apres. *José Veríssimo; teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978. p. 3-10.

VERLAINE, Paul. Arte poética [1884]. In: TELES, Gilberto Mendonça, [org.]. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*; apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petropolis: Vozes, 1997 [1972]. p. 53-54.

144

WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, José Luís, org. *Palavras da crítica; tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 253-265.

WELLEK, René. Literature and its cognates. In: WIENER, Philip P., ed. *Dictionary of the history of ideas; studies of selected pivotal ideas*. New York: Charles Scribner's, 1973. V. 3, p. 81-89.

_____. The attack on literature [1972]. In: _____. *The attack on literature and other essays*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982. p. 3-32.

_____. Literature, fiction, and literariness [1979]. In: _____. *The attack on literature and other essays*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982. p. 19-32.

_____. O nome e a natureza da literatura comparada [1970]. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco, org. *Literatura comparada; textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 120-148.

_____. & WARREN, Austin. Natureza da literatura. In: ---. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962 [1949]. p. 25-34.

_____. Função da literatura. In: _____. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962 [1949]. p. 34-46.

WHEELWRIGHT, Philip. *The burning fountain*; a study in the language of

symbolism. Bloomington: Indiana University Press, 1954.

WILLIAMS, Raymond. Introduction. *Culture and society; 1780-1950*. New York: Columbia University Press. 1983 [1958]. p. xiii-xx.

_____. Literatura. In: _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 [1971]. p. 50-59.

WINTERS, Yvor. *In defense of reason*. New York: The Swallow Press & William Morrow & Co., 1947.

Literatura marginal

Luciano B. Justino

Eu não sou literato, detesto com toda a paixão essa espécie de animal.

Isaías Caminha

146

Pode-se dizer da literatura marginal o que disse Angela Davis na Bahia sobre a mulher negra, “quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”¹, pois a literatura escrita pela mulher negra é uma das mais fecundas das literaturas marginais. Logo, quando as literaturas marginais se movimentam, impelem a literatura a se movimentar, fissuram, até onde lhes é possível, as fronteiras aparentemente estanques da margem e do centro, do cânone e da “vanguarda”, da ficção e da autobiografia, da arte e do testemunho, da literatura e da política.

Mas não só a literatura propriamente dita, os “textos de ficção”, a própria crítica se “movimenta”. Ela elabora pontos de vista, estratégias de leitura, retoma conceitos, muitas vezes fundindo-os numa perspectiva interdisciplinar e intersemiótica, fazendo outras perguntas aos textos a partir de perspectivas outras, para dar conta dos diferentes problemas suscitados.

Há, outrossim, uma marginalidade da crítica, institucional, regional, étnica, de gênero. Independente do que a venha enquadrar, as margens da literatura e da crítica estão a toda vez num espaço de luta, de produção de solidariedade e de diferença, “equivocas”, produzindo réplicas bakhtinianas de toda ordem e a toda vez.

1 Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html

A história da crítica em torno do nome revela que a conjunção Literatura marginal é por si só escorregadia, de difícil enquadramento porque de difícil enlace, tendo recebido ao longo dos últimos 50 anos diversas acepções.

No Brasil, há duas acepções principais de “Literatura marginal”: um sentido difuso, que se confunde com a própria literatura, com suas lutas internas, editorial, temática, formal, cujo poder de contestação ao cânone constitui uma tradição própria, tornando-se em linhas gerais ela mesma canônica. Como exemplo, o paideuma evolutivo concretista, a seu tempo, marginal: Gregório, Sousândrade, Oswald, João Cabral, o próprio Concretismo.

E um sentido específico, consolidado por uma certa crítica ela mesma marginal, de uma literatura dos pobres, das periferias urbanas brasileiras, fortemente identificada com a literatura negra, embora com ela não necessariamente se confundindo, cujo marco temporal mais referido são as 3 edições da Revista Caros Amigos, 2001, 2002, 2004, intituladas “Literatura marginal”, posteriormente compiladas pela editora Agir (2005).

A literatura dos pobres, cuja marginalidade congrega as demais, editorial, temática e formal, também constitui sua própria tradição, das mulheres negras, por exemplo, Stela do Patrocínio, Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis.

Para dar conta do termo, “Literatura marginal”, e de seus equívocos, farei 2 movimentos, entendendo a equivocidade do termo, suas inúmeras ambiguidades, como potencialidade resistente se negando confinar num feudo, não aceitando acomodar-se simplesmente.

Parto da própria crítica, de uma certa historicidade da crítica ao redor do conceito, e o modo como ela vai, ao longo de um arco de 50 anos, 1970-2022, elaborando seus próprios conceitos, impulsionada por obras que reposicionam as agências, dentro e fora do

discurso dito literário, a revelar outros sujeitos políticos e outros territórios existenciais.

O segundo é uma anotação de leitura do Recordações do escrivão Isaías Caminha, de Lima Barreto, texto-intervenção, texto fundador de uma literatura marginal como potência dos pobres. Publicado originalmente em 1909, entre dois movimentos decisivos da literatura brasileira, o totem-tabu Machado-Mário, texto incômodo, “mal cosido”, inadequado roman à clef, que teria consequência decisiva na vida de autor, para além da literatura.

Dos devires da crítica em torno do nome (1970-2022)

148 Os anos 70 foram pródigos num amplo debate sobre as literaturas marginais, tanto no Brasil quanto no exterior. Em Portugal, Arnaldo Saraiva escreveu uma série de artigos que posteriormente compilou em *Literatura marginalizada* (1975), com grande interesse pelo cordel. No Brasil, a editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul reuniu vários autores em torno do tema, que resultou no livro *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal* (1981), organizado por João-Francisco Ferreira.

Sobre a pertinência do conceito a partir do final dos anos 60, Arnaldo Saraiva afirma:

A aplicação deste último qualificativo à literatura não se fez por acaso; a forma “marginal” e os seus cognatos (margem, marginalizar, marginalização, marginalidade, etc.) conheceram, a partir dos anos 60, uma extraordinária aplicação e frequência em diversas áreas das artes e das ciências humanas. Não se desligava do esforço de descentramento ou descentralização e da luta contra os privilégios que se intensificou nos anos 60 quando, começaram a manifestar-se sistematicamente grupos de “marginais» (beatricks, hippies, “comunidades”, “ecologistas” — e poderíamos acrescentar: terroristas, drogados, feministas, negros, homossexuais) (1995, p. 20).

É a aplicação do conceito de literatura marginal a uma variedade de atores que chamo aqui de sentido difuso. Os “marginais” elencados pelo autor formam hoje vertentes específicas da literatura, cada uma buscando inventar sua própria história, sua própria tradição literária, desfazendo toda identidade de atribuição dada pelos centros. Nesse sentido, a literatura marginal é uma grande rede de textos, cuja articulação semiotiza a pluralidade das lutas, inclusive as que têm a literatura como objeto de disputa.

Impreciso, o conceito permite passear pelos coletivos, observar as redes, cruzar as agências, para além de toda identidade apriorística. A literatura indígena, por exemplo, recusando todo indianismo, tensiona a literatura e a sua própria, da literatura indígena, tradição oral, elaborando, em textos não raro bilingues, o próprio encontro e os rastros que as demandas da margem deixam no centro e é dele mesmo resultado. A tradução intersemiótica do oral para o escrito revela apenas um desses muitos contágios, um sem número de práticas.

No artigo, *Literatura marginal: tentativa de definição*, como em Saraiva, Robert Ponge entende que a literatura marginal é a literatura de mulheres, de proletários e de indivíduos marginalizados, “hippies, beatniks, drogados, misfits, mendigos, homossexuais, etc.” (1981, p. 140).

O “etc” dá bem o caráter difuso e abrangente do termo, a ponto do autor afirmar que a própria literatura pode ser considerada marginal, em razão do parco número de leitores. Nota-se que marginal é antes um “estado”, cujo aspecto temporal revela uma posição provisória, não uma diferença de fato.

No conhecido ensaio de Sergius Gonzaga, *Literatura marginal* (1981), lê-se:

Esquemáticamente, diríamos que há grupos que lidam com o conceito de forma distinta: I – os marginais da editoração; II – Os marginais da linguagem; III – os marginais por apresentarem a

fala daqueles setores excluídos dos benefícios do sistema (1981, p. 149).

I e II lembram a “poesia mimeógrafo” dos anos 70, posteriormente compilada por Heloísa Buarque de Holanda em *26 poetas hoje* (2016), publicado originalmente em 1976; e as diversas manifestações de vanguarda ao longo do século XX.

As vanguardas, quando Gonzaga escreve, já estão completamente assimiladas, inclusive a Poesia Concreta. Quanto aos poetas compilado em *26 poetas hoje*, demonstram grande afinidade com certos aspectos da poesia modernista, como a coloquialidade e a brevidade, aos quais adicionavam uma nova articulação arte/vida, inclusive no modo como imprimiam e divulgavam seus textos, de “porta em porta”, de “corpo a corpo”, num contexto pós maio de 68 e em um país cuja ditadura militar agoniza em praça pública.

150

Assim como os principais escritores das vanguardas, tanto do início quanto de meados do século XX, muitos dos “marginais da editoração e da linguagem” são hoje referência da poesia contemporânea e publicados por grandes editoras, como Ana Cristina César, e flertam com a Academia Brasileira de Letras. Sob este aspecto, Ponge tem razão, a marginalidade aqui revela antes um “estado”, temporal, assimilado pela literatura sem adjetivo; hoje são literatura simplesmente.

O terceiro tipo de marginalidade de Gonzaga nos interessa mais de perto. Os “marginais por apresentarem a fala daqueles setores excluídos dos benefícios do sistema”. Apesar da aparente vagueza de “benefícios” e de “sistema”, os “excluídos dos benefícios do sistema” é ainda o escritor da literatura sem adjetivo que ocupa o lugar de fala do “marginal”, “o escritor começava a se ver como sujeito fora do processo social” ou se “descobria-se falando em nome dos sujeitos marginalizados pela expansão interna do capitalismo dependente” (Gonzaga, 1981, p. 147).

Apesar dos dois devires possíveis, a descoberta de si e do poder de falar pelo outro, trata-se do mesmo sujeito. Suas referências são

Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Jorge Amado. O movimento para João Antonio e Plínio Marcos não muda muito as coisas em face da completa ausência de Carolina Maria de Jesus, contemporânea do texto, como bem o observou Julio Souto Salom (2014).

A publicação de *Cidade de Deus* em 1997 torna um marco da resiliência da literatura marginal num incômodo best seller, popular, cheio de baixo calão, eletrizante, violento, por vezes sádico, contado desde dentro, cujo ethos discursivo oralizante destoava tanto do intimismo quanto do formalismo, dominantes na literatura canônica sua contemporânea.

Um “velho” modo de contar histórias, já “superadas” pelo modernismo, retorna, vivo. Quase 500 páginas de muitos relatos breves e intensos, nervosos, fragmentários, mas completos, a revelar as bases autoritárias da Nova República, mas também os devires existenciais, de solidariedades tantas, de lutas cotidianas pela vida.

Tudo acontece lá fora. Uma explosão de formas de vida e de pontos de vista, de lugares de fala. A crítica especializada tendeu a enquadrá-lo na chave naturalista e, por extensão, da violência, quando não embarcou no testemunho, como sempre tendeu/tende a fazer. *Cidade de Deus* põe as unhas, de novo, na fissura.

Ferréz publica em 2000 o romance *Capão pecado* e organiza no ano seguinte, para a Revista *Caros Amigos*, Ato I, *Literatura marginal, a cultura da periferia* (2001). A publicação revela uma pujante produção para além dos circuitos propriamente literários, cuja dinâmica própria, inclusive por sua intersemiose com o rap e o grafite, se anunciava como literatura sendo desde sempre outra coisa, sem deixar de ser também literatura, literatura marginal. Nas palavras de Érica Peçanha do Nascimento:

Um movimento literário-cultural que, embora estabeleça relações, não foi produzido pelo mercado ou pela cena literária dominante: desenvolveu-se, principalmente, a partir da mobilização de redes extraliterárias e é parte do processo da periferia como

autora da sua própria imagem, desencadeado pelo movimento hip hop já nos anos 80 (Nascimento, 2009, p. 137).

A autora fez uma exaustiva pesquisa em torno dos textos compilados pela Caros Amigos. Com ela, o projeto da literatura marginal encontrou sua crítica. Priorizando a produção de Ferréz, Sérgio Vaz e Sacolinha, Érica P. Nascimento faz um percurso teórico-crítico e conceitual em torno da obra e das muitas atividades dos autores, com base num instigante diálogo entre literatura, sociologia e antropologia.

Para ela, a “literatura marginal dos escritores da periferia” deve ser pensada na multiplicidade de aspectos que a atravessam:

À origem socioeconômica dos escritores; à temática dos textos que buscam evidenciar as práticas, o linguajar, o estilo de vida dos moradores das periferias urbanas e membros de classes populares; à preferência por um tipo de linguagem que se contrapõe aos códigos escritos tidos como cultos; e a uma série de obras que não receberam legitimação por parte da crítica especializada ou que estão sendo produzidas e divulgadas à margem do grande corredor editorial (Nascimento, 2009, p. 123).

Estratos econômicos e dos afetos, dos cotidianos e das práticas do trabalho, da solidariedade em torno da luta por cidadania de fato; a exigir da crítica novas estratégias de leitura que reelaborem o próprio conceito de texto, de texto literário em particular, e que seja capaz de compreendê-lo articulado aos muitos lugares da vida, em cujas práticas cotidianas a voz é um fenômeno central, o fora constitutivo da literatura, política de linguagem por excelência da potência dos pobres de todos os tempos, de sua inesgotável riqueza, por onde se elaboram o existencial, o semiótico, o coletivo e o institucional, em torno dos quais gravita toda marginalidade.

Isaías Caminha, a literatura e a intersemiose da voz

É o primeiro romance publicado por Lima Barreto. “Uma sátira do mundo jornalístico e literário”, nas palavras de R. J. Oakley

(2011, p. 51), uma autobiografia indireta (Schwarcz, 2017, p. 217).

Como disse em outra ocasião (Justino, 2014, p. 28), a obra de Lima Barreto é pródiga em ambientes e práticas de escrita. Os protagonistas de alguns de seus principais romances são homens de escrita: Isaías era escrivão, Policarpo e Antonio Marchado eram amanuenses.

Do conflito psicológico e racial, social em toda amplitude, o que modifica o andamento do romance é o emprego de contínuo no jornal *O Globo*, o jornal mais popular e influente da época. O que seria uma obra voltada para a subjetividade do homem negro pressionado por todos os lados, econômico, cultural e racialmente, que Isaías Caminha encarna como nenhum outro personagem do autor, se torna uma narrativa sobre as práticas de escrita e seus poderes na capital do país no início do século XX, observados sob a ótica política de um jovem escrivão, de sua solidão em meio ao racismo da Primeira República, em tudo oposto ao sonho de imigrante pobre na capital federal: “Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original de meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruscante e onímono de minha cor” (Barreto, 1994, p. 26).

Recordações do escrivão Isaías Caminha pode ser considerado um livro antiracista, um livro sobre o ódio à brasileira, talvez por isso tenha sido sempre lido pela crítica barreteana com muitos senões, aspectos formais, pouco literários, indecidibilidade não controlada entre autoria e narração: “eu, mulato ou negro, como queiram, estou condenado a ser sempre tomado por contínuo”, escreve Lima Barreto no *Diário íntimo* (Barreto, 2011, p. 52).

Os seus contemporâneos não lhe foram complacentes. José Veríssimo chamou atenção para o “excessivo personalismo” (Barbosa, 2017, p. 170), Medeiros de Albuquerque, o primeiro crítico a tratar do romance, “de um mal romance e um mal panfleto”, e Alcides Maia, “uma verdadeira crônica íntima de

vingança, diário atormentado de reminiscências más, de surpresas, de ódio” (Barbosa, 2017, p. 171).

O inadequado do livro para a economia política da literatura sua contemporânea já havia sido previsto pelo próprio Lima Barreto pela pena de Isaías Caminha: “aos olhos dos homens da imprensa, publicar um livro é uma ousadia sem limites, uma temeridade e uma pretensão inqualificáveis e dignas de castigo” (Barreto, 1994, p. 137).

Causa espécie a permanência dessa leitura nos últimos 100 anos. Dele disse R. J. Oakley, “o problema de Lima Barreto é que a sua vida e a arte estão tão próximas em seu romance que se entrelaçam constantemente” (Oakley, 2011, p. 77), e Lilia Moritz Schwarcz (2017, p. 227), para explicar o completo silêncio da inteligência carioca ao livro, após constatar a miscelânea de assuntos que o livro trazia, “crítica social, fofoca literária, bastidores do jornalismo”, afirma: “a fria recepção que a obra mereceu é prova de seu desajuste, ao menos na época”. Maria Cristina Tereza Machado (2002, p. 101) entende que nele “os recursos literários são pouco elaborados e os elementos que lhe dão suporte são facilmente identificáveis.

154

Antonio Candido (1997, p. 550) segue o mesmo diapasão, numa sentença que vale para toda a obra do autor: “canalizou a própria vida para a literatura, que o absorveu e tomou o seu lugar; e esta doação de si mesmo atrapalhou-o paradoxalmente a ver a literatura como arte”.

Superficialmente, o quiprocó da crítica em torno do Recordações parece ser a dificuldade em separar o que chama no mais das vezes de “testemunho” da literatura propriamente dita, como se houvesse em algum lugar um limite, uma fronteira, uma identidade a ser formada, em que a instância do autor e da obra se separassem. O inadequado do romance é ele juntar, “excessivamente”, estas duas instâncias, da persona e dos coletivos.

O que a crítica de Lima Barreto vê como excesso de apego ao circunstancial e uma invasão excessiva das vivências do autor

na obra tomo aqui como indício da potência da voz a se imiscuir no relato.

Ora, não há possibilidade de ajuste entre o escritor marginal e a literatura de seu tempo, pois sua literatura é fruto exatamente deste lugar paradoxal dentro do sistema literário seu contemporâneo.

Não há como pacificar o conteúdo antiracista, por exemplo, à “forma” da literatura da época, porque ele implica uma relação, ela também paradoxal, com a escrita da literatura, agenciando instâncias próprias de produtividade, que não são as mesmas da literatura nem com ela se confundem. Conforme o próprio autor admitia em carta a Gonzaga Duque, Isaías Caminha tinha que ser “um livro desigual, propositalmente mal feito, brutal por vez, mas sincero sempre” (Barbosa, 2017, p. 157). O defeito é exatamente o que define sua marginalidade, a indecidibilidade entre instâncias da vida e instâncias da arte, entre os lugares da voz e os ritos da escrita, cujas políticas de privilégio e exclusão são o que há de mais visível no romance.

Contudo, quero crer que Recordações do escrivão Isaías Caminha é menos uma crítica à imprensa e a seu superpoder na Primeira República, e mais uma crítica da própria literatura vista desde dentro, do laboratório de produção de seus privilégios. A crítica radical, satírica, demolidora, inconsequente à imprensa se dá por sua não separação com o espaço público, onde impera o alarido, os devires dos muitos por uma tomada de poder pela voz, por seu modo próprio de elaborar mundos, e de senti-los.

Vejamos o imiscuir destas instâncias em três excertos, que culminam na “sacada do jornal” como limiar da intersemiose que as constitui:

Era uma sala pequena, mais comprida que larga, com duas filas paralelas de minúsculas mesas, em que se sentavam os redatores e repórteres, escrevendo em mangas de camisa. Pairava no ar um forte cheiro de tabaco; os bicos de gás queimavam baixo e

eram muitos. O espaço era diminuto, acanhado, e bastava que um redator arrastasse um pouco a cadeira para esbarrar na mesa de trás, do vizinho. Um tabique separava o gabinete do diretor, onde trabalhavam o secretário e o redator-chefe; era também de superfície diminuta, mas duas janelas para a rua davam-lhe ar, desafogavam-no muito (Barreto, 1994, p. 83).

Naquela hora, presenciando tudo aquilo, eu senti que tinha travado conhecimento com um engenhoso aparelho de aparições e eclipses, espécie complicada de tablado de mágica e espelho de prestidigitador, provocando ilusões, fantasmagorias, ressurgimentos, glorificações e apoteoses com pedacinhos de chumbo, uma máquina Marinoni e a estupidez das multidões (Barreto, 1994, p. 98).

156

Durante três dias a agitação manteve-se. Iluminação quase não havia. Na Rua do Ouvidor armavam-se barricadas, cobria-se o pavimento de rolhas para impedir as cargas de cavalaria. As forças eram recebidas a bala e respondiam. Plínio de Andrade, com quem há muito não me encontrava, veio a morrer num desses combates. Da sacada do jornal, eu pude ver os amotinados. Havia a poeira de garotos e moleques; havia o vagabundo, o desordeiro profissional, o pequeno burguês, empregado, caixeiro e estudante; havia emissários de políticos descontentes. Todos se misturavam, afrontavam as balas, unidos pela mesma irritação e pelo mesmo ódio a polícia, onde uns viam o seu inimigo natural e outros o Estado, que não dava a felicidade, a riqueza e a abundância (Barreto, 1994, p. 144).

É como se Lima Barreto, o autor, tivesse feito o movimento, a partir do capítulo VI, para a literatura, denunciando-a, mas a rua não se deixa pacificar numa forma literária autônoma cuja mediação pudesse paralisar os muitos agenciamentos em torno dos quais gravita a solidão do personagem.

É o corpo a corpo com essas muitas singularidades encarnadas que dá o inacabamento da obra: “a poeira de garotos e moleques;

havia o vagabundo, o desordeiro profissional, o pequeno burguês, empregado, caixeiro e estudante; havia emissários de políticos descontentes”. No *Recordações...* não há como separar palavra e corpo da “singularidade encarnada de cada existência” (Cavareiro, 2011, p. 22).

O desajuste do livro revela os desajustes do protagonista e do autor, indiscerníveis, desacordo completo com tudo numa Primeira República abertamente racista. Desajuste com a casa, com os da casa, com os vizinhos, com os colegas de trabalho, com sua solidão intelectual.

A voz e seus ethos intensivo agitam a escrita, movimentam-a para fora do eu num espaço mediado por relações sociais e produções de linguagem de toda ordem:

Cruzava com mulheres bonitas e feias, grandes e pequenas, de plumas e laçarotes, farfalhantes de sedas; eram como grandes e pequenas embarcações movidas por um vento brando que lhes enfunasse igualmente o velame. Se uma roçava por mim, eu ficava entontecido, agradavelmente entontecido dentro da atmosfera de perfumes que exalava (Barreto, 1994, p. 83).

157

Para concluir essas breves anotações sobre este livro intervenção, à margem da margem da crítica 110 anos depois, imagino como esta relação tensa entre a literatura e “uma escrita decorrente da vivência numa situação limite” (Hidalgo, 2008, p. 19), pode ser hoje pensado comparativamente tomando esta literatura marginal das periferias urbanas dentro de sua tradição interna.

Comparar, à guisa de exemplo, o percurso de Lima Barreto, nessa relação tensa com os dominantes da literatura, do *Recordações...* ao *Gonzaga de Sá...*, publicado só no ano de sua morte, 1922, embora já o tivesse pronto em 1909, quando dá a imprimir o primeiro em vez do “cerebral” segundo. Comparar com o percurso que vai, em Ferréz, do *Capão pecado ao Deus foi almoçar* (2012), como indicadores desse ininterrupto e sempre irresolvido debate entre a literatura e seus adjetivos.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Francisco de Assis. Isaías Caminha. In: A vida de Lima Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BARRETO, Lima. Diário íntimo. São Paulo: Globus, 2011.
- BARRETO, Lima. Recordações do escrivão Isaías Caminha. São Paulo: Ática, 1994.
- CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca, o espelho. In: HOUAISS, Antonio; FIGUEREDO, Carmem Lucia Negreiros de (Orgs.). Lima Barreto, Triste fim de Policarpo Quaresma. Madri: Scipione Cultural, 1997.
- CAVARERO, Adriana. Vozes plurais: filosofia da expressão oral. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- FERREIRA, João-Francisco (Org.). A crítica literária em nossos dias e literatura marginal. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1981.
- FERRÉZ. Deus foi almoçar. São Paulo: Planeta, 2012.
- FERRÉZ (Org.). Literatura marginal, talentos da escrita periférica. São Paulo: Agir, 2005.
- FERRÉZ. Capão pecado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.
- GONZAGA, Sergius. Literatura marginal. In: FERREIRA, João-Francisco (Org.). A crítica literária em nossos dias e literatura marginal. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1981.
- HIDALGO, Luciano. Literatura de urgência: Lima Barreto no domínio da loucura. São Paulo: Annablume, 2008.
- HOLANDA, Heloisa Buarque. 26 poetas hoje. Rio de Janeiro: HB Editora, 2016
- JUSTINO, Luciano B. Lima Barreto e a intermedialidade como estratégia de leitura. Literatura de multidão e intermedialidade. Campina Grande: EDUEP, 2014. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/x6bh8>. Acesso em: 6/11/2022.
- MACHADO, Maria Cristina Teixeira. Lima Barreto, um pensador social na primeira república. São Paulo: EDUSP, 2002.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Vozes marginais na literatura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- OAKLEY, R. J. Lima Barreto e o destino da literatura. São Paulo: Editora

da UNESP, 2011.

PONGE, Robert. Literatura marginal: tentativa de definição. In: A crítica literária em nossos dias e literatura marginal. FERREIRA, João-Francisco (Org.). Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1981.

SALOM, Julio Souto. La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica. Revista Chilena de Literatura, 2014, Número 88. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952014000300013. Acesso em: 6/11/2022.

SARAIVA, Arnaldo. O conceito de literatura marginal. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4008>. Acesso: 06/11/2022.

SARAIVA, Arnaldo. Literatura marginalizada. Porto: Porto Editora, 1975.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. O jornalismo como ficção. In: Lima Barreto, triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Mística

Eduardo Guerreiro Losso

Fascínio e irritação

160

Preliminarmente, o adjetivo *místico* contém ele mesmo algo de misterioso: o que quer dizer? Uma de suas várias acepções averba a ideia de: indecifrável, enigmático, oculto. Dizer que algo é misterioso, ou que exprime precisamente a noção de ser inexplicável, não satisfaz nada para a vontade de elucidação de um frequentador de dicionários e enciclopédias. Com efeito, já o sentido mais elementar da palavra carrega um traço incômodo para o louvável empenho de entendimento do estudioso. “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”: é a categórica sentença de Ludwig Wittgenstein no final do livro *Tractatus Logico-Philosophicus*, o qual se propõe delinear um limite para o pensamento filosófico (1994, p. 281). Há aqueles que não veem propósito nenhum em rondar o obscuro: perda de tempo, costume de sonhadores desocupados ou exaltados supersticiosos.

Contudo, Theodor Adorno retruca: “a despeito de Wittgenstein, seria preciso dizer o que não pode ser dito” (Adorno, 2009, p. 16). Para uns, a filosofia deve lidar com o que pode ser abordado, e o abordável sempre permite ser tratado com clareza. Para outros, a motivação do pensamento está justamente em captar o não conceituado com o conceito, sem confundir uma coisa com outra (Adorno, 2009, p. 17). O primeiro trabalha com o progresso bem definido do conhecimento, o segundo aplica o pensamento tendo sempre

como horizonte o inapreensível. O primeiro descarta o para além do limiar, o segundo considera tudo o que é acessível com vistas ao inacessível. O primeiro vê ganho em tratar do desconhecido que pode ser conhecido, o segundo lida com o desconhecido, isto é, a *mística*. Para o segundo, a mística é algo a ser pensado, o que não significa que deve ser tratada misticamente. Há os que consideram a mística dentro do conjunto de conceitos, campos e temas que tratam e há os que *são* místicos e fazem da mística uma visão de mundo e um modo de vida.

Logo, verificam-se diversos modos de lidar com ela: de fora, de dentro e no entremeio. Por isso é preciso insistir no incômodo e sair da dualidade apresentada até agora. Não apenas aqueles que não veem propósito no inabordável se incomodam com o termo “mística”. Nas diversas correntes da crítica literária, dificilmente se encontra um neopositivista que não se interessa pelo caráter enigmático e sugestivo da poesia, mesmo os que preferem estudar obras mais realistas. Observa-se, por conseguinte, um dos pressupostos fundamentais da crítica: ela deve lidar com o inapreensível tão frequentemente cobiçado pela literatura, porém, ela se diferencia de forma contundente daqueles que adoram siderados o inefável enquanto tal. Isso significa que se estabelece uma oposição na origem dos estudos literários entre crítica e mística, que se cristaliza em dois tipos de sujeitos: o crítico se distancia do místico.

Ao se pensar numa origem mais remota dessa oposição, tem-se: o mitólogo se distancia dos adoradores de mitos, o teólogo se distancia do teósofo, o filósofo, do sábio e, finalmente, o crítico, do poeta visionário, de sua *mania e poder divino*, segundo o Platão (427 a.C -347 a.C.) de Íon (Platão, 2011, p. 37, 533d; Losso, 2016, p. 48-49). Com a necessidade da crítica de se distanciar de dogmas e superstições, ela precisa separar a literatura da religião, por mais traços místicos que contenha, e diminuir a importância deles. Cada modalidade dessas desemboca na tarefa da crítica moderna de di-

ferenciar o poeta do místico, por mais visionário que seja. Chamar Nerval, Baudelaire ou Rimbaud de místicos é infringir a fronteira imprescindível entre a autonomia da literatura e o dogmatismo da religião. Se há alguma semelhança entre os dois, o que sempre deve ser destacado são as diferenças. Tal atitude tem sua razão de ser, serve para garantir um espaço livre de pensamento e argumentação contra qualquer tipo de imposição dogmática, mas contém um sintoma pouco pensado.

162

A crítica tem enorme receio de que a ameaça de cegueira dos fanatismos adentre seu território, motivo pelo qual grande parte dela evita sequer tocar no assunto, o que é um modo seguro de contribuir para que o mistério mantenha sua aura sedutora. Se o fascínio de uns provoca repulsa em outros, a repulsa destes provoca, de novo, fascínio em outros. Quem não se dispuser a examinar o fenômeno de forma menos tensa e dicotômica não sai desse círculo infeliz, menos hermenêutico do que afetivo, movido por atração e aversão aos encantamentos. A mística contém os arrebatamentos da experiência que levam tanto para os perigos da ilusão quanto para as chances do espanto; para distinguir e analisar suas fusões, confusões e ambiguidades, não há outro caminho senão se absorver em tal campo de estudos, que não poderia ser mais imenso e multifacetado.

Por isso mesmo, a palavra remete a diversos fenômenos históricos e culturais completamente díspares. Em todos os casos, o que sobressai no uso moderno do termo “místico”, que remete a conceitos delicados e conflituosos, é que ele suscita fascínio e irritação, sideração e repulsa, adesão entusiasta e descarte crítico.

Para compreender quem é, afinal, o místico e a variedade de acepções do que é a mística, bem como sua importância para a literatura e a crítica, nada melhor do que interrogar a origem etimológica e o desenvolvimento semântico da palavra.

Dos mistérios à alegoria

A raiz verbal mais elementar de ‘mística’ e ‘mistério’ nas línguas vernaculares remonta ao *my(s)*- do grego micênico. A conexão com *myo*, que significa fechar olhos ou boca, pode ser etimologia popular, segundo Walter Burkert (2005, p. 24), mas tem sido habitual nela apontar uma imagem concreta para o ato de manter a visão ou a palavra oculta. Num importante artigo intitulado “Sobre o conceito de mística” (Über *den Begriff der Mystik*, as traduções de outras línguas são minhas), Gotthold Müller diz que ao sentido profano de *myo* se acrescenta o sentido sagrado de “internalizar o mistério” e guardar o segredo para si mesmo, enquanto termo técnico da linguagem de cultos gregos (1971, p. 90). Mas Burkert, no livro *Cultos místéricos antiguos*, esclarece o contexto com mais precisão: *mysteria* se referia aos festivais em geral, *mystes* era o “iniciado”, *myeo*, “iniciar”, usado na forma passiva, “receber a iniciação” (2005, p. 24).

Para Müller, *myeo* é um conceito religioso que comporta uma lição de mistério. Já *mysteria* contém os segredos, pensamentos e práticas religiosas secretas. Ambos implicam a saída da experiência usual para a admissão numa dimensão sagrada, isto é, exigem o desenvolvimento de um percurso especial. Um termo sinônimo de *mystérion*, e igualmente muito utilizado, é *teleuté*, que significa ritual secreto de iniciação (Burkert, 2005, p. 24; Pinheiro, 2022, p. 14). Nele também se encontra a ideia de aperfeiçoamento pessoal de um processo de purificação do sujeito. Vê-se que os primórdios etimológicos da palavra “mística” estão intrinsecamente ligados aos mistérios gregos (Eleusis, Dionisismo, Orfismo, Mitra). O que mais os caracteriza, segundo Burkert, é serem iniciações rituais de eleição pessoal e decisão individual de iniciandos que aspiravam a uma mudança de mentalidade a partir da experiência do sagrado, algo completamente diferente das religiões mutuamente excludentes

como islamismo, judaísmo e cristianismo. Chamar tais mistérios de “religiões” é equivocado: correto é entendê-los como atividades opcionais de uma religião politeísta grega mais geral (Burkert, 2005, p. 27).

Müller organiza um conjunto de características desse sentido inicial que serão determinantes para a história posterior do termo traduzido: tonalidade elitista e aristocrática individualizante, tipo de percurso espiritual ou ritual, saber ou experiência especial como conteúdo revelado, união ou fusão como objetivo místico (daí o termo *teleuté* estar ligado a *telos*, objetivo final de um processo, Pinheiro, 2022, p. 14) e abandono da forma de vida cotidiana para abraçar um caminho ascético (Müller, 1971, p. 91).

164

Os cultos de mistérios evidenciam a insatisfação do cidadão grego com a separação entre homens e deuses de modo a permitir uma crença de continuidade entre os dois e um espaço de contato intermediário. Eles oferecem uma mudança de *status* no qual o sujeito pode, de algum modo, se aproximar do divino. Tal promessa de avizinhação com o poder sagrado deslumbrou outros projetos não estritamente religiosos, artísticos e intelectuais. Louis Bouyer constata o enorme poder sugestivo que os componentes simbólicos dos mistérios forneceram a Platão e o platonismo subsequente, com farto material ilustrativo para especulações sobre o enigma do mundo (Bouyer, 1949, p. 4).

Cabe agora procurar entender como tais crenças de divinização marcaram o uso dessas noções pela filosofia nascente. Quando Sócrates se depara com tais rituais, sente-se, segundo Platão, ao mesmo tempo atraído pelo lugar central dado à alma, pelo empenho humano de purificação e pela busca da divindade, porém irritado com a histeria e irracionalidade dos ritos (Morgan, 1990, p. 30). Despontam, nesse momento, um primeiro embate entre razão e mística, mas a razão está longe de descartá-la, só vai dela se apropriar e se diferenciar. Michael Morgan defende que Platão se serve da

linguagem dos cultos para uma elevação racional: é o que ocorre no *Banquete*, especialmente no escalonamento erótico de Diotima (Morgan, 1990, p. 99; Pinheiro, 2022, p. 17; McGinn, 2012, p. 56; Platão, 1972, p. 40-49, 202e-213a).

Ao se desvincular do aspecto meramente performático do ritual, Platão tem em mente a escada ascensional iniciática em sua teoria contemplativa das ideias, que, na *República*, procura reconciliar ideal extático metafísico com atividade política, eternidade com história (Morgan, 1990, p. 145). Nesse caso, há uma forma platônica própria de devoção socrática enquanto investigação racional da transcendência que, subsequentemente, organiza e regula todas as outras atividades da *pólis* (Morgan, 1990, p. 145). No *Fedro*, há indicações explícitas para a iniciação no mistério da visão da beleza divina (McGinn, 2012, p. 56, no *Fedro*: 250b-c, Platão, 1986, p. 65). O uso da razão, ao contrário do racionalismo moderno, está muito distante da neutralidade meramente lógica ou científica. O trabalho do *logos* faz parte de uma busca contemplativa, isto é, como insiste Pierre Hadot, a filosofia é um modo de vida de aperfeiçoamento espiritual: “Sócrates não tem um sistema para ensinar. Sua filosofia é inteiramente exercício espiritual, novo modo de vida, reflexão ativa, consciência viva” (Hadot, 2014, p. 105).

Segundo André-Jean Festugière, o sonho do grego é ser parente do divino, transpor o abismo entre homens e deuses. Se o pensamento helênico introduziu tal sonho, “Platão é o primeiro a formulá-lo com rigor” (Festugière, 1981, p. 39). A marca dessa divinização é a de ser filosófica e, ao cultivar o gosto de contemplar, exerce um domínio das paixões, uma disciplina do espírito que se diferencia da religiosa. Através de uma ascese moral e intelectual se viabiliza a assimilação do plano divino numa ascensão na qual é o homem que vai ao encontro de Deus, não esperando que Deus venha até onde está (Festugière, 1981, p. 40), algo bem diferente do dom passivo, gratuito e divino da doutrina da graça.

Se Platão foi quem estabeleceu um esquema iniciático destacado do ritual e totalmente transposto para um espaço contemplativo intelectual, tal procedimento fez parte de um conjunto de atribuições explicativas dos mistérios que Burkert chama de *logoi*, deixando claro que tais explicações não estão fixadas pela tradição e não se convertem em dogma (Burkert, 2005, p. 88). Elas foram elaboradas dentro dos mistérios e cumpriram um papel de transmissão iniciática dentro deles, mesmo que muito incerto e não revelado para fora, o que podemos chamar de *logoi* esotéricos. Por outro lado, outras formulações cumpriram um papel exotérico de explicação vinda de fora. Assim, os *logoi* estavam inseridos tanto nos mistérios quanto se sobrepunham como desdobramentos teológico-filosóficos *a partir deles*. Os sacerdotes tardios mesmos criaram modos de explicar aquilo que a tradição ritual não tinha necessidade de entender. De qualquer forma, a verbalização do que ocorria era essencial em uma parte do rito e há suposição de os mistérios conterem uma “história sagrada” (*hieros logos*) que poderia estar registrada num livro usado pelos sacerdotes. O conteúdo desse ensinamento dizia respeito ao conhecimento mais específico dos deuses (Burkert, 2005, p. 85).

Burkert subdividiu tais ensinamentos em três níveis: *mito, alegoria da natureza e aspecto metafísico*. O mito era parte integrante dos mistérios, como Dioniso para o Dionisismo ou Deméter e Perséfone para Eleusis, mas sua marca determinante é o fato de ser uma tradição oral de “discurso sobre os deuses”, isto é, uma proto-teologia nada sistemática, que desempenha papel fundamental na transmissão iniciática (Burkert, 2005, p. 89). O terceiro *logos* é a elaboração filosófica metafísica que foi corrente no platonismo posterior.

O que interessa aqui é o segundo dos *logoi*, que se situa precisamente entre o primeiro e o terceiro em ordem cronológica de aparecimento. A alegoria dos elementos apresentados pelos misté-

rios, sejam rituais, sejam míticos, foi desdobrada a partir do relato tradicional como ensaio de um pensamento mais racionalista. A interpretação alegórica se tornou fundamental para estóicos, judeus e cristãos. Começou a partir de uma visão de mundo pré-socrática de pensamento sobre a natureza (*physis*), posteriormente refinada pelos estóicos. Servia a uma elite que resguardava uma sabedoria mais secreta e também comovia os espíritos suscetíveis (Burkert, 2005, p. 97-98).

O dito heraclítico “a natureza deseja estar oculta” (Heraclito B 123 = fr. 8; Burkert, 2005, p. 98) foi aproveitado por Demétrio (350 a.C. - 283 a.C.) e Macróbio (c. 370 - c. 430), os quais consideraram que a alegoria era mais eficaz na transmissão de ensinamentos sobre a natureza por causarem maior espanto e temor. Tal efeito retórico, bem consciente nesses autores, é visto como adequado para sensibilizar o ouvinte, pois ganha uma aura de sabedoria enigmática. Por conseguinte, esse recurso linguístico, que a princípio pode parecer meramente técnico, despertava um resultado estranhamente misterioso em que um sentido literal escondia outro oculto, motivo pelo qual a alegorização de conteúdos mistagógicos era denominada já no período helenístico de “mística”. O sentido não literal era “místico”: ele se escondia por trás do que todo mundo entendia e podia perceber; cabia a uma elaboração exegética racional decifrá-lo. Esse emprego da terminologia grega que ronda o campo semântico da mística foi decisivo para o nosso entendimento do fenômeno no desenvolvimento decorrente. Não surpreende que as aparições da palavra *mysterion* nos Evangelhos de Marcos 4:11, Mateus 13:11 e Lucas 8:10 estejam em torno de uma alegoria: a parábola do semeador (Burkert, 2005, p. 99, nota 82).

Cristianismo: o sentido bíblico, litúrgico e espiritual

Tal acepção nos conduz a uma constatação do nosso próximo historiador do termo. Louis Bouyer, no artigo “*Mystique: essai sur l’histoire d’un mot*”, observa que o mesmo poder sugestivo com que a simbologia dos mistérios abasteceu o platonismo serviu para alimentar a filosofia cristã alexandrina nascente. Em outras palavras, encontramos, nesse caso, o ponto de contato com os *logoi* do segundo e terceiro nível de Burkert, isto é, a alegoria e o aspecto metafísico. Este passou a incorporar tal configuração simbólica na ilustração de hierarquias cosmológicas e gnosiológicas soteriológicas. O sentido alegórico também é mobilizado por tais sistemas, pois eles pretendem explicar a ordem natural e celeste correlacionando o sentido literal e objetivo das aparências com o espiritual do mundo divino.

168

Sob o impulso de tais especulações, a palavra ganhou uma transposição de significado no cristianismo que destoa completamente da falta de conexão teológica elaborada anterior e toma um direcionamento propriamente doutrinal que vai impregnar todo o uso observado na Antiguidade tardia, Idade Média e Era Moderna. Bouyer afirma que a palavra grega *mystikós* pode ser classificada em três sentidos diferentes na patrística: *o bíblico, o litúrgico e o espiritual* (Bouyer, 1949, p. 4-8). Assim como os *logoi* de Burkert, os sentidos de Bouyer são na história sequenciais. Não há, contudo, diferença definida entre eles, ao contrário, observa-se uma continuidade de acepções aparentadas.

O sentido metafórico da palavra vai se difundir no emprego filosófico liberal de Alexandria (Bouyer, 1949, p. 9). Ele vai desaguar tanto na exegese escriturária de Homero quanto da Bíblia judaica, desdobrando-os em sentidos alegóricos. Fílon de Alexandria (15 a.C. - 45 d.C.) foi fundamental para criar um elo entre o sistema platônico e o monoteísmo judaico interpretando a Bíblia a partir de

concepções filosóficas a serviço da fé, mas quem vai se esmerar numa obra exegética alegórica numerosa é Orígenes (c. 185 - 253 d.C.), que vai postular a chave de interpretação do Velho Testamento no Novo Testamento, com base na mensagem evangélica e paulina; inaugura, conseqüentemente, uma longa e frutífera exegese. Clemente de Alexandria (c. 150 - c. 217) segue a tradição do segundo tipo dos *logoi* chamando a hermenêutica alegórica por ele mesmo praticada de “interpretação mística” (τὴν μυστικὴν ἐρμηνείαν, Bouyer, 1949, p. 10; Alexandria, 1867, p. 243, Stromata 5, 6, cujo capítulo se chama “o nome místico do tabernáculo é seu mobiliário”).

Bouyer percebe nesse sentido a imantação paulina do *mysterion* do “Cristo em nós” que ilumina o significado secreto de cada símbolo na Escritura e lhe impregna uma coloração sobrenatural (Bouyer, 1949, p. 10). Por isso outros usos adjacentes da palavra são empregados na direção dos ensinamentos mais profundos, como, por exemplo, a realidade divina de Cristo por contraste com a humana, assim como a trindade será chamada de “tríade mística”, ou a revelação escritural do “tetragrama místico” do nome de Yahveh, em Clemente de Alexandria (Bouyer, 1949, p. 11-12). Do mesmo modo, começa a surgir a oposição entre carnal e místico, que já incorporou o sentido “espiritual” da realidade das coisas divinas.

A interpretação alegórica da Bíblia permite o advento do segundo sentido, o *litúrgico*, ligado ao contexto sacramental, especialmente eucarístico. Multiplicar-se-ão referências ao pão, vinho, taça, altar, alimento, banquete místico, sempre no intuito de apontar para a realidade sobrenatural de Cristo no rito. Certamente a memória dos mistérios não se perdeu, pois os padres do período de Constantinopla (arcebispado de 337 a 451) aplicam expressões pagãs para os ritos cristãos, como “culto” e “hierurgia mística” (Bouyer, 1949, p. 13-15). De qualquer modo, o sentido cristão não se confunde mais, de modo nenhum, com o anterior, e permite a dominância da experiência litúrgica da Igreja revelada como “mistério do Cristo” paulino

(Bouyer, 1949, p. 16), que proporciona a passagem deste mundo para o mundo do Pai. Outros empregos derivados do litúrgico aparecem, como “hino místico dos anjos”, “prece mística”, que desmembra o núcleo eucarístico para a revelação evangélica como um todo.

O terceiro sentido, o *espiritual*, que é o mais próximo do uso moderno, inicia já com Orígenes: a ideia de conhecer Deus diretamente a partir da interpretação das Escrituras, que proporciona uma verdadeira experiência religiosa (Bouyer, 1949, p. 18). Por isso Gregório de Nissa (c. 335 - c. 394), ao seguir os passos de Orígenes, menciona a “contemplação mística do Cântico dos cânticos” (τῷ Ἄισματι τῶν Ἀισμάτων μυστικῆς θεωρίας, Nyssa, 2012, p. 14-15, Homily 1; Daniélou, 1944, ver «Le vocabulaire mystérique, 1. ΜΥΣΤΗΡΙΟΝ», p. 178-182, Bouyer, 1949, p. 19).

170

Porém, tal significado, o propriamente espiritual, só se encontra de modo integral em Pseudo-Dionísio Areopagita, no *corpus dyonisiacum* (escrito entre 485 e 528). Vale a pena citar o início do tão influente pequeno livro chamado *Teologia mística*, traduzido por Marco Lucchesi:

Ó Trindade superexistente, ó superDeus, ó superotimo norteador da teosofia dos cristãos, eleva-nos à sumidade superdesconhecida e superluminosa e sublimíssima das revelações místicas, onde os mistérios simples, absolutos e imutáveis da teologia são revelados na treva superluminosa do silêncio que ensina ocultamente. [A treva] superesplende na mais profunda obscuridade que é supermanifesta e superclaríssima. Nela tudo refulge, e ela superpleniza com os esplendores dos superbens espirituais as inteligências espirituais. (Areopagita, 2005, p. 15)

Todo esse jogo vertiginoso de luz e treva hiperbolizado pelo uso extravagante do *hyper* tem como base tanto a acepção de penetração na realidade espiritual vinda da interpretação alegórica quanto, mais especificamente, a tradição exegética de Moisés de Orígenes, nas *Homílias sobre o êxodo*, e a *Vida de Moisés* de Gre-

gório de Nissa. Embora o uso da palavra “mística” seja aqui novo, denotando o modo inefável de conhecimento das coisas divinas, cujo subentendido veterotestamentário é a imagem da nuvem de Yahweh (Êxodo 24:18), Bouyer insiste que ele se estruturou no contato crístico com a Escritura e com a liturgia enquanto experiência de união (*hénosis*, Bouyer, 1949, p. 20-21). Não se trata de uma dimensão psicológica subjetiva: tais filósofos cristãos iniciais entendem que vivem a experiência de um mundo invisível objetivo (Bouyer, 1949, p. 22).

Antes de passar para os desdobramentos europeus, o peculiar itinerário da palavra até aqui merece ser recapitulado. O desejo grego de participação do humano no divino, de transpor o abismo entre as duas realidades, motivou a criação dos mistérios. Eles se caracterizam por tonalidade elitista, percurso iniciático, revelação experimentada de um mistério secreto, união extática e transformação ascética de vida. Sua experiência dentro da Hélade produziu um forte poder sugestivo simbólico em outras esferas da cultura, de modo que elas procuraram reproduzir a forma sistêmica ascensional dos mistérios em seus campos de atuação.

Platão se serviu dela para formular uma nova ascese de escalonamento racional ao subtrair o entorno ritual e desenvolveu a primeira notória modalidade explicativa filosófica de seu sentido. Enquanto isso, outros modelos de explicação foram sendo desenvolvidos. Eles podem ser classificados em: desmembramento dos mitos, alegoria da natureza e complexo metafísico. O que mais interessa é o segundo, pois ele efetuou uma verdadeira alegorização de conteúdos mistagógicos em sistemas cosmológicos, gnosiológicos, e se esmerou em correlações entre o plano material e o espiritual, de modo a decifrar o lado oculto da aparência natural. Foi a partir dele que surgiu o emprego da palavra na primeira filosofia cristã: a patrística. Ela desenvolveu três sentidos fundamentais do adjetivo “místico”: o bíblico, o litúrgico e o espiritual.

Vêm-se os grandes *habitats* dessa história: a palavra no campo mistagógico, no campo filosófico greco-romano e no campo cristão. No berço de nascimento, ela germinou seus aspectos básicos; no espaço de soerguimento, ela participou dos princípios de um pensamento racional metafísico; no assentamento de estabelecimento, ela solidificou uma estrutura doutrinal que fundiu razão e fé. O motor dialético desse desenvolvimento está sem dúvida na história da alegoria: nela, a palavra *mística* duplicou o material, o literal, o evidente no espiritual, no oculto, no imperceptível. Não se pode dizer que a zona ritual foi suplantada pela abstração, já que da região misteriosa ela atravessou a filosófica para reencontrar a ritualidade na região sacramental, logo, ela não perdeu suas raízes mais práticas, apenas as expandiu para nela se concentrar de novo, até aparecer o sentido de experiência espiritual de imersão na treva divina, ainda sem, contudo, conter um componente subjetivo, antes, uma factualidade metafísica unitiva. Desde os tempos dos mistérios, tratava-se da singularização de um caminho iniciático pessoal. Porém, em Pseudo-Dionísio, ocorre algo especial: o entorno espiritual oculto, secreto, obscuro vira figuração do encontro supra-racional com o núcleo da divindade única e absoluta.

Outro ponto importante é como a palavra *mística* está ligada às origens da hermenêutica, por meio de uma de suas principais figuras de linguagem. A racionalização do mito começou como busca do sentido escondido, espiritual. O encantamento mítico parece suscitar um desencantamento esclarecido para encontrar um conhecimento secreto, isto é, um encantamento teológico de segundo grau, gnóstico.

Da Idade Média à ciência dos santos

Uma das expressões mais conhecidas, *corpus mysticum*, significava na alta Idade Média o corpo eucarístico de Jesus. Porém, o nosso último historiador do termo, Michel de Certeau, explica que

no final da Idade Média, a partir do século XII, o sentido se modifica da Eucaristia à totalidade da Igreja. Para quem se vê de fora dos meandros da teologia, a fórmula parece um oxímoro: corpo é carne, algo místico se encontra na dimensão transcendente. Contudo, para além do fato de que Cristo se fez carne na encarnação, há outro fator em ação. Não há cristianismo sem a perda de um corpo: o corpo de Jesus. A fundação da doutrina sob essa ausência acarretou uma institucionalização de corporações eclesíasticas e doutrinárias que substituíram o vazio sem povo nem localidade específica, algo que outras religiões não sentiram necessidade de instaurar. Assim, o corpo místico é a invenção de uma substância diferente, uma alteridade do visível que remete ao invisível. A ideia de corpo místico eclesíástico serve à necessidade de integração de uma sociedade.

Se, no início da filosofia cristã, depois instaurada como *a* teologia, havia necessidade de se constituir a realidade superior do sacramento para se destacar dos mistérios e de todas as outras variedades rituais abundantes desde a *pax romana* até o declínio, a partir do século XII a questão é conjugar expansão da cristandade com controle sobre o “corpo” social. A prosperidade do retorno das cidades e os primórdios de aburguesamento geraram uma multiplicação de espiritualidades, que logo serão combatidas e chamadas, primeiramente, de “heréticas” ou “espirituais” e, mais tarde, de “místicas” ou “bruxas”. A dissociação entre um complexo eclesial e uma espiritualidade cristã vivida no cotidiano se evidencia, de modo que experiências íntimas com o divino passam a ser vistas como ameaçadoras para a autoridade. O místico, que na época era chamado de contemplativo, se torna o que não é autorizadamente comunitário, motivo de desaprovação da instituição. O sentido “oculto” de “místico” agora se traslada para um segredo que pode ser enaltecido, santificado, ou pode ser condenável a ponto de merecer ser sufocado e erradicado. O aparelho eclesíástico precisa visibilizar uma vida espiritual potencialmente perigosa (Certeau, 2015, p. 120-129).

Logo, as experiências contemplativas devem sair do espaço privado secreto para a revelação da confissão, onde podem ser julgadas como pecado ou graça de modo a serem reintegradas, reincorporadas no espaço eclesial de jurisdição. Por isso, místicos vivem sendo escrutinados por diretores de alma numa demanda insaciável por novos relatos. Um bom exemplo desse jogo de amostra e ocultação entre o contemplativo e o confessor é o caso de Teresa de Ávila (1515 - 1582) relatado no *Livro da vida* (Ávila, 2001, p. 158-195).

174

O estímulo de verbalização do acontecimento interior espiritual gerou duas peculiares consequências. Uma é que a mistura de destaque e perigo fomentou aventuras místicas: visões, encontros com anjos, mortos e Jesus do lado de quem confessa; outra, do lado do confessor, afina-se uma hermenêutica espiritual ou teologal dos sinais confidenciados, seja como índices de pecado, seja como índices do sagrado. A prática antiga da *allegoria in factis*, que reconhecia o nexo de um acontecimento concreto anterior (do Velho Testamento, por exemplo) com um posterior (do Novo Testamento), era um exercício exegético que confundia o plano retórico verbal com o histórico, colocando o autor da figura na própria mente divina, que deveria ser decifrada (Auerbach, 1997, p. 28-31). No final da Idade Média esta confusão de retórica com a metafísica está sendo contestada por críticas como a nominalista. Outro uso da correspondência entre o natural e o transcendente vai dispor na mesa a labiríntica ligação entre a falta de corpo, corporações sociais e palavras extraordinárias.

Ao longo do século XVI e XVII, o adjetivo *místico* vai, cada vez mais, substituir o *espiritual*. Lembre-se que a patrística introduziu o uso dele no campo evangélico e litúrgico. Neles, objetos como taça, altar, vinho foram cognominados *místicos*. A partir do século XVI, surge uma hermenêutica que transforma as coisas em ensinamento doutrinal e, ao inserir o adjetivo mágico, traz o mero objeto para um lugar outro. Ciências da interpretação, como filosofias herméticas, se multiplicam para produzir analogias entre as coisas e também entre

o terrestre e o celeste. Agora, a exegese bíblica não passa somente de um setor particular de uma *hermeneutica generalis*; irrompe todo um jogo de enunciação do procurado e do escondido, do conhecido e do ignorado. É nesse contexto que prolifera uma verdadeira paixão semântica do adjetivo “místico”, fruto de um erotismo espiritualizante do campo do conhecimento.

A multiplicação do adjetivo vive de um efeito de sedução espicaçante que logo se tornará suspeito, pois manipula o repertório de prodígios verbais que prepara o oculto. O querer saber e o querer esconder, aos olhos de quem não se anima para tanta encenação, será questionado como ilusório e exigirá dos sedutores um trabalho interminável de “discernimento”. Agora se aclaram dois momentos em que o embate entre os encantados e os desencantados se desenrolou: um, no controle eclesiástico do perigo das espiritualidades marginais, outro, na prática de uma hermenêutica analógica que se apurava em criar relações de semelhança e duplicações espirituais das aparências. Ainda não desembarcamos no espaço secular: tais colisões se deram entre Igreja, espiritualidades sociais e teósofos reformistas (Certeau, 2015, p. 130-154; Hanegraaff, 2012, p. 153-256, ver o capítulo “The error of history. Imagining the occult”).

O adjetivo, durante todo esse tempo, teve o papel de duplê de termos tradicionais: espiritual, contemplativo, santo. O excesso de seu emprego em títulos de livros começou a ser catalogado de tal forma que foi necessária uma sobredeterminação isolada de seu território, uma “região” onde se pudesse identificar o campo de ocorrências extraordinárias propriamente ditas. Foi nesse período, no início do século XVII, que a “sabedoria dos cristãos” se converteu em “ciência dos santos”. Contudo, tais santos não são mais os heróis da hagiografia tradicional, glorificados por suas virtudes. Agora o tipo social instigante é o sujeito que se sobressai por seus “estados”. Além do mais, a catalogação de tais autores idiossincráticos dá a eles a função escriturária que os intitula como “doutores místicos”, insignes

por usarem um modo de dizer extravagante. A experiência esquisita se desdobra numa linguagem estranha, que mobiliza um excesso de intensidade e profundidade. Foi visto acima como Pseudo-Dionísio Areopagita abusava do emprego do *hyper* grego. Por esses e outros procedimentos, ele se tornou um verdadeiro patrono da nova ciência. De fato, desde o século XIII a “teologia mística” de Dionísio tinha sido influência determinante para autores que privilegiavam os estados sobrenaturais. Há um princípio de inovação verbal desse autor, curiosamente visto como oriental, que alimentará a produção de uma língua diferente, apta a dizer o indizível. Na verdade, aquilo que depois será chamado de *mística especulativa* (Vaz, 2009, p. 34-56) desenvolve todo um meio de abordagem do desconhecido, notabilizado como *teologia negativa*, a que não entra pela via dos atributos positivos de Deus (bondade, justiça, unidade, virtudes), mas sim pela negação dos mesmos ao adentrar na treva divina. Quem é reconhecido como místico nesse período não é outra coisa senão discípulo de Dionísio Areopagita.

176

Ao seguir a tendência irrefreável de especialização dos saberes, a *ciência mística* foi logo abreviada como *mística*, em outras palavras, o adjetivo foi alçado a substantivo. Nesse lugar se inseriu tudo aquilo que era irredutível à especulação teológica e profissional, cujos exemplos concretos se personificam na sabedoria intuitiva da criança, do idiota, da mulher, do contemplativo. Qualquer semelhança com a mania divina do poeta de Platão não é mera coincidência: o território não racionalizado e não racionalizável da mística vai cada vez mais tocar o da poesia. E, da mesma maneira que o perigo ficcional da poesia foi combatido por eminências preocupadas com a moralidade e os bons costumes, a mística foi combatida por guardiões da tradição, que apontaram nela uma traiçoeira falta de genealogia, evidente nos novos *modos dicendi*, nas expressões inusitadas. Num tempo em que inovação verbal, também sendo comportamental, não era vista como objeto de elogio, tal

extravagância só poderia ser motivo de condenação. O modo como antimísticos condenaram místicos foi apelidando-os de “modernos” e perseguindo-os enquanto “fanáticos”. Quem afirma é o próprio Nicolas Boileau (1636-1711): “Os místicos são modernos; não se via deles na Antiguidade” (Lescure, 1863, p. 23). Comprometimentos literários são vistos, portanto, como razão de graves preocupações. Os defensores da mística, por sua vez, não encontraram outra estratégia de advogá-los senão conceber para eles uma tradição antiga, negando sua novidade e ousadia, sendo obrigados a colocá-los onde os acusadores lhes impõem.

Foi basicamente assim que o termo se tornou majoritariamente pejorativo, signo de uma alteridade rechaçada, embora também tenha guardado o brilho especial do orientalismo e do exotismo (Certeau, 2015, p. 155-178).

Não havia, até o século XIII, inquietação com o fundo mistagógico da mística. Ele não era “perigoso”. A razão platônica, da mesma forma que operou a crítica da poesia, também se destacou dos mistérios, mas não deixou de incorporar sua estrutura anagógica e escalonamento purificador. O cristianismo também herdou a mesma armadura básica e a aplicou nos sacramentos, assim como na ascese desértica e monástica. Até tal estágio, não há conflito grave entre misticismo e racionalismo, pois o segundo sempre deve o uso do aparelho simbólico e sugestivo ao primeiro. Tampouco a insistência da teologia negativa de neoplatônicos como Plotino e Areopagita cria alguma espécie de antagonismo entre a razão e o princípio do Uno suprarracional: apenas o além da razão é um estágio superior ao *logos*.

O que ocorre a partir do século XIII é uma verdadeira perseguição aos místicos, que os anatematiza de tal forma que enrijece o racionalismo teológico e o moralismo ascético. A obsessão com as espiritualidades visibilizadas por serem perigosas, o contraditório estímulo e rejeição do visionário, os exageros hermenêuticos em

seguida suspeitados, a inovação verbal vista como extravagante e amalucada, tudo convergiu para uma anatematização da mística no chamado Ocidente. Não é à toa que o “Ocidente” é identificado com a razão, oposto ao “Oriente”, qualificado como místico.

Nossa viagem pela longa história da palavra nos mostrou que na expansão da cristandade foi preciso descartar a mística do poder racional, que, em seguida, se tornou secular, burguês, tecnocrático. Se a obra de Max Weber esclarece que o desencantamento do mundo não começou com a ciência, mas com a racionalidade religiosa contra a mentalidade mágica (Weber, 1979, p. 315-317; Pierucci, 2013, p. 151), um dos capítulos mais pregnantes dessa peripécia foi o descarte ocidental de sua própria mística, ao ponto de parecer não haver mística no Ocidente, ao ponto de “mística” e “Ocidente” se tornarem contraditórios, mesmo que o termo não tenha ganhado o sentido atual senão na Europa, no seio da teologia cristã como sua alteridade rechaçada e santificada, geralmente proibida e eventualmente canonizada. Nela o adjetivo fez-se substantivo e se tornou uma área do saber do inefável. A diminuição estatutária de crianças, mulheres e contemplativos está na base do descarte da mística. Ela é, portanto, lugar de inovação verbal e abuso hermenêutico, fascínio por contatos elevados e irritação por ilusões, superstições, isto é, mistificações.

178

A acusação de mentira, feita à poesia, também sempre coube à mística. Porém, a autonomia da literatura na modernidade delineou o espaço inalienável da ficção. O século XIX é o da literatura e do avanço da laicidade. Já a mística, depois de ter sido categorizada e isolada no século XVII, deixou de ser protagonista no palco da história. Assim como foi rejeitada no espaço eclesiástico, também o foi no espaço secular. Contudo, *se um corpo morto desapareceu, seu fantasma não deixou de assombrar o espaço secular*, motivando, inclusive, violentas querelas sobre a pertinência ou não de sua presença. Não vou entrar aqui na relação entre mística e secu-

larização, que é um capítulo determinante dessa história, pois já o fiz em outras oportunidades (Losso, 2020; Losso, 2020a; Losso, 2020b; Losso, 2018).

Observe-se, de qualquer modo, que eu insisto, nesse artigo, em seguir as pegadas do termo e não do suposto puro referente, isto é, o conceito, pois seu emprego é muito variado e comprometedor. É um *approach* prudente evitar entrar na disputa de atribuir algo – no caso, um escritor ou uma obra – de místico ou não místico, controvérsia que é sempre infrutífera, enfadonha e superficial; na verdade, sempre é preferível dizer que não. O que interessa é identificar o entorno de seu uso, mapear a problemática envolvida e analisar as tensões que despontam de modo a descrever o jogo de posições e críticas, afirmações e negações, tabus e denegações, suspeitas e fascínios.

179

Crítica de Valéry: João da Cruz

Vou examinar um de seus abundantes ressurgimentos terminológicos na obra crítica de Paul Valéry. Um artigo com o título “Un poète inconnu: le Père Cyprien”, foi publicado em 15 de maio de 1941 na *Revue des Deux Mondes* e republicado em 1944 com o título “Cantiques spirituels” em *Variété V*. Na obra completa, faz parte da seção de *Études littéraires* (Valéry, 1957, p. 1738-1737).

O ensaísta começa reiterando não ser grande leitor de obras místicas, mas ficou impressionado com uma edição de 1641 da tradução francesa das *Obras espirituais* do místico espanhol João da Cruz (1542-1591), traduzida por R. P. Cyprien (1605-1680, cujo nome de nascença é André de Compans, mas o cognome religioso é Cyprien de la Nativité de la Vierge), ambos carmelitas descalços. Aquilo que Valéry distingue como “singularidade” dos tratados da *Subida do Monte Carmelo* (1578-1583) e da *Noite escura da alma* (1577-1585) está em serem comentários de poemas. A poesia se dispõe como melodia sacra a ser deleitada e ilustração simbólica a

ser interpretada passo a passo, como programa ascensional de um contraponto inteligente que estabelece todo um sistema de disciplina interior. Diante dessa surpresa estrutural, que de fato é bastante comentada pela crítica de João da Cruz (Teixeira, 2019, p. 77-106, capítulo “O Cântico Espiritual de João da Cruz”; Barro, 2000, p. 3-24), ele lembra que poucos leitores de poesia estão preparados para “o verdadeiro trabalho do espírito” exigido para ela ser bem degustada, razão da impressão indicada pelo público, ora de obscuridade, ora de didatismo excessivo da parte do poeta, quando é incitado a explicar seus propósitos (Valéry, 1957, p. 447). Para adentrar nesse tipo específico de disposição receptiva, o gancho para o leitor está na “ressonância” da recordação ou do presságio que “engaja a alma no universo poético” do mesmo modo como “um som puro no meio dos ruídos faz pressentir todo um universo musical” (Valéry, 1957, p. 448). João da Cruz demonstra, de qualquer modo, que também existe uma sensibilidade no discurso intelectual, o pensamento puro contém sua poesia, e ela se desdobra na significação segunda, mística, do poema decifrado pelo comentário, isto é, há uma relação coerente entre a melodia do verso e a poesia do pensamento. Valéry é consciente de que existe uma tradição exegética do *Cântico dos cânticos* que está na base do erotismo contemplativo e observa que “o gênero alegórico” é “particularmente apropriado à expressão mística” (Valéry, 1957, p. 449; João da Cruz com frequência emprega em sua explicação a indicação de que cada trecho do poema “significa” algo, 1960, p. 378, 380, 383 e segue).

Para compreender o sentido de um projeto espiritual, deve-se levar em conta que ele busca respirar uma “vida diferente”, uma “vida segunda”. A poesia contribui para isso no seu adensamento de similitudes e contrastes das sonoridades. As potências da linguagem despertam uma natureza encantada, um charme especial (Valéry, 1957, p. 450). Merece realce que o arrebatamento espiritual seja conduzido pelo encantamento da expressão verbal.

Em seguida, Valéry chega ao objetivo de seu ensaio. Ele deseja chamar atenção do leitor para a excelência do trabalho de Père Cyprien, e faz declarações bem entusiasmadas do feito do tradutor por considerá-lo uma verdadeira obra prima da literatura francesa mesma, dessarte, um surpreendente elogio da tradução nos anos 1940. Se Valéry confessa que “meu vício é de não amar senão o que me dá o sentimento de perfeição”, a tradução de Cyprien vence seus escrúpulos e o cativa, de forma que ele não consegue desenredar a composição, impondo, justamente, uma sensação de arrebatamento (Valéry, 1957, p. 452).

Ele contrapõe o impecável êxito com o infeliz modelo oposto: poetas que somente exibem meros efeitos acumulados e ofuscam a totalidade do poema. Cyprien consegue produzir uma composição simples, natural, una com ela mesma. A existência do exímio tradutor é discreta tanto dentro quanto fora do poema, de modo que ninguém o conhece. Porém, o *poeta desconhecido* é simplesmente um dos maiores da língua francesa, pois, com uma liberdade das mais estreitas, alcança a aliança incomum e inestimável de som e sentido, semelhante “àquela do corpo com a alma”. Tal perfeição de união é raramente realizada e em poucos trechos de um livro, mas Cyprien obtém sucesso na obra tradutória inteira. Se “a poesia deveria ser o Paraíso da Linguagem”, o tradutor oferece ao leitor exigente uma oportunidade de habitá-lo com a “faculdade transcendente” do elo íntimo entre os elementos formais. Tal mestria está, precisamente, em apagar sua própria autoria ao servir genialmente o original. Quando “a alma” está “bem só com ela mesma”, pronuncia, “entre dois silêncios absolutos” unicamente “um pequeno número de palavras, e nada de extraordinário”. Os poemas traduzidos de João da Cruz por Cyprien merecem ser eleitos como essas poucas palavras dos ensinamentos mais reservados de Valéry (1957, p. 453-457).

O grande poeta e pensador francês está diante de uma das obras místicas mais ligadas à poesia, cuja estrutura é de fato estra-

nha e peculiar até hoje: João da Cruz preferiu, a partir da tradição exegética do *Cântico dos cânticos*, não comentar o prestigiado livro bíblico, porém seus próprios poemas, que são uma atualização dele. Fazer de sua obra poética um andaime para a ascese mística é uma das realizações formais mais extravagantes e bem sucedidas da história da literatura e da teologia. Valéry, contudo, se detém não no autor, mas no tradutor, e aplica sua fundamental teoria da poesia para alçá-lo nas alturas de seu Olimpo pessoal. O que mais interessa nesse gesto é reconhecer o quanto traços da mística operam em defesa do poeta tradutor de forma secularizadamente modificada.

182

A conhecida teoria da forma poética valeriana atribui ao difícil elo entre som e sentido uma verdadeira realização de fusão raramente encontrada, tão rara quanto a *transitoriedade* da experiência mística, que, por sinal, é uma de suas características principais, segundo um dos mais importantes teóricos da mística, William James (James, 1995, p. 238). A união de corpo e alma exemplifica a aliança de sensibilidade e inteligência na estrutura do poema, que, por sua vez, serve como um duplo do encaixe entre poesia e comentário na obra de João da Cruz. Valéry joga com tais dualidades, assim como aponta corretamente a natureza alegórica do comentário, que já sabemos ser fundamental na história da mística, pois a alegoria foi, desde o início, uma intelectualização do mito e dos rituais místéricos e, nos tratados místicos escritos a partir do século XIII, tornaram-se procedimento constante.

Porém, o crítico chega a dizer que João da Cruz não apresenta uma “filosofia”, antes, uma doutrina da experiência inexprimível, distante de experiências exprimíveis e comparáveis (Valéry, 1957, p. 446). O carmelita espanhol, ao contrário, se esmera no poder de descrição de coisas não sensíveis, mas também não intelectuais (Valéry, 1957, p. 447), logo, ele está se referindo ao âmbito próprio da teologia negativa, radicalmente oposto ao preceito filosófico de Wittgenstein, mencionado no início, de calar o que não pode ser dito

e próximo da abordagem de Adorno de que é preciso dizer o não dito. Valéry atesta uma compreensão fina do propósito de João de Cruz: ele reconhece na contribuição do doutor místico um análogo do que é necessário para uma espécie de ascese poética do leitor e poeta moderno que, de modo semelhante, também se esforça na direção de um árduo trabalho do espírito, que, do mesmo modo, não é meramente mortificador, pois encontra uma valiosa recompensa no deleite estético. Toda uma ascese do trato com a materialidade verbal conjugada ao pensamento, ao suscitar o sentimento de perfeição, atinge o raro encanto da poesia, um “paraíso da linguagem”. Por sua vez, no momento de maior recolhimento pessoal, é a composição tradutória de Cyprien, difícil de produzir, mas deliciosa de usufruir, simples, natural e modesta que será eleita para comunicar a alma consigo mesma. O poeta desconhecido foge da fama, mantém-se oculto do meio literário, mas encontra um admirador erudito que o reconhece como um dos seus.

183

Os traços da mística já encontrados acima reaparecem: gosto pelo oculto, aristocracia espiritual, intimidade secreta, união, ascese, sugestividade e busca de redenção em vida. No entanto, eles não mais operam num território religioso doutrinário. Agora fazem parte de uma sorte de espiritualidade laica, estética, que incide na sensibilidade e na materialidade, bem como transita num espaço totalmente secularizado.

Não é nada produtivo cair na tese de que o mundo secular é, no fundo, decalque do religioso, nem na tese oposta de que a laicidade literária não tem absolutamente nada a ver com a mística; ou suas variantes: quando tem, o que importa não é a ligação umbilical, mas o corte emancipatório. As duas visões prejudicam a compreensão do fenômeno. O interessante é justamente *o nexo renovado com a antiga tradição rechaçada* que, agora, foi substancialmente modificada. Ou seja: não há nem continuidade essencial, nem puro desligamento, a dificuldade está em perceber e analisar

a complexidade da presença fantasmática da mística na poesia e crítica moderna de modo completamente transformada, com traços descontextualizados e, mesmo assim, intensamente atuantes. Logo, o nexos não se encontra nem numa regressão à tradição nem numa pura desconexão dela: é uma descontinuidade com lastro complexo.

Claro que o ensaio escolhido tem como objeto precisamente uma obra mística clássica, logo, dificilmente seria possível contestar os traços que aponte. Contudo, aonde quero chegar é que tais traços também aparecem em obras literárias e reflexões críticas sem referência nítida à produção entendida como mística. Evidentemente, é preciso sempre cautela e precisão ao indicá-los, o que nunca é uma operação comparativa fácil. Tampouco se trata de forçar seu aparecimento. O fascínio pela mística por vezes alucina seu próprio fantasma, assim como a irritação pelos fascinados também pode apagar à força um vestígio fecundo passível de identificar não a identidade com a mística pré-moderna, mas a transformação qualitativa de sua secularização.

184

Crítica de Valéry: Goethe, Baudelaire e simbolismo

Tomando esse rumo, nada melhor do que destacar algumas das várias passagens de outros ensaios em que Valéry caracteriza poetas modernos com algum traço místico. Sobre Goethe, o ensaísta destaca sua paixão pela aparência, pela existência das coisas concretas, atento aos “ensinamentos do mundo sensível”. Ele prefere a riqueza do objeto – a menor folha, por exemplo – a do sujeito, para chamar tal salvação da minúcia profana de “essa mística estranha da objetividade” (Valéry, 1991, p. 40; Valéry, 1957, p. 541). O grande escritor e pensador alemão lida com um sistema de contrastes sendo, ao mesmo tempo, clássico e romântico. É filósofo sem analisar temas, cientista sem instrumentalização positiva e “é também um místico, mas um místico de um tipo singular, inteiramente devotado à contemplação da exterioridade” (Valéry, 1991, p. 43-44; Valéry, 1957, p. 546).

Ao ler João da Cruz, percebe-se que o itinerário espiritual ascensional vai paulatinamente se purificando dos vícios sensíveis para alcançar *uma experiência suprassensível*, o que pode inicialmente soar contraditório, mas essa é justamente a contradição fundamental da experiência mística (o que Adorno chama de *experiência metafísica*, 2009, p. 308-311; Losso, 2007, p. 174-230). O contraste apontado por Valéry é que Goethe propõe uma mística da materialidade. Na verdade, a história da mística tem tanto exemplos de experiência espiritual quanto de *experiência natural do espiritual*, especialmente no caso da filosofia natural neoplatônica renascentista, fortemente atuante em Goethe e Novalis, que, por conseguinte, será determinante para o romantismo (Losso, 2020).

Se Goethe é um pré-romântico, Baudelaire é um pós-romântico; se a mística objetiva do poeta alemão ajudou a gerar o romantismo, a mística de conjugação entre sensualidade e forma do poeta francês foi decisiva para se desatar dele. Baudelaire, que desejava se diferenciar do sentimentalismo e subjetivismo românticos, descobriu em Edgar Allan Poe um “novo mundo intelectual” feito das “combinações mais novas e sedutoras da lógica com a imaginação, do misticismo com o cálculo” (Valéry, 1991, p. 22; Valéry, 1957, p. 599), que o ajudou em seus requintes delicados de sensualidade e forma. Compartilha com Poe a “importância do excepcional e de uma certa estranheza, atitude aristocrática, misticismo, gosto pela elegância e pela precisão” (Valéry, 1991, p. 27; Valéry, 1957, p. 607). A pesquisa de Poe de uma essencialidade poética distinta da eloquência, moral, história e ciência quis situá-la no ritmo da especialização dos saberes. A poesia podia “produzir-se, de alguma forma, no estado puro”. Ao identificar “as condições da volúpia poética”, Poe “ensinava uma doutrina muito sedutora e rigorosa, na qual se uniam uma espécie de matemática e de mística”. Por sua vez, as *Flores do mal* estão perfeitamente de acordo com esses preceitos de modo a se diferenciar das produções românticas; “e tudo é encanto, música,

sensualidade abstrata e poderosa... Luxo, forma e volúpia [...] uma combinação de carne e de espírito [...] de eternidade e intimidade” (Valéry, 1991, p. 28-29).

A qualificação da mística da exterioridade em Goethe aponta um tipo de queda da mística no mundo profano. Agora Valéry atribui a Poe e Baudelaire uma mistura da mística intuitiva com o cálculo formal, bem como, no caso de Baudelaire, uma confusão dos extremos de sensualidade e espiritualidade. Vê-se que o termo mística significa ora intuição, ora espírito, e é contrastado com seu oposto: planejamento e exterioridade. Em modalidade moderna, a mística penetra elementos profanos e faz parte de uma mescla heterogênea de pureza e impureza. Em Baudelaire isso é de fato mais claro, porque ele apresenta, simultaneamente, um erotismo perverso e um anseio pelas *correspondances*. Em Goethe, há uma paixão pela aparência natural, de modo que sua mística está no fascínio da minúcia profana, que, repito, já fazia parte da filosofia natural renascentista, porém, no caso dele, está ligada ao advento da subjetividade burguesa, fáustica.

186

Durante muito tempo a interpretação alegórica criava uma obsessão pelo sentido segundo, espiritual, das coisas. Agora, a modernização da mística está em produzir uma fusão entre o estético e o espiritual. Tal profanização do espiritual não é, como frequentemente se observa na crítica irritada com a mística, uma superação do espiritual e uma vitória gloriosa do sensual, do sexual, do impuro. Trata-se, antes, de um desejo de mescla ou fusão dos opostos, certo anseio de superação da dicotomia, e não de apagamento de um lado do binarismo, que trai, seguramente, a continuidade da dicotomia e inverte, meramente, a hierarquia dos valores.

Todos esses exemplos convergem num modo de vida artístico ocorrido em tempos de *belle époque*. No artigo intitulado “Existência do simbolismo”, de 1939, o crítico mistura um exame do movimento poético com suas próprias lembranças de adolescente que testemu-

nhou as agitações dos anos de 1880. O envolvimento de Valéry no assunto é deliberadamente comprometido numa franca defesa. Ele argumenta a inutilidade de se procurar o ponto comum estético de agrupamento entre poetas tão diferentes. O que os une não é uma causa comum distinguível, é a negação do grande público e de seus representantes, quer dizer, das pessoas que influenciam os setores mais poderosos. Eles desprezavam os críticos mais respeitados e rejeitavam os favores, as honras, as deferências, para cultuarem “seus santos e heróis, que são também seus mártires e modelos de virtudes”. Ele se refere a Poe, Baudelaire, Wagner, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Villiers, todos sofredores da marginalização de sua inovadora obra antiburguesa.

Essa “vida fora de contexto” causou uma rejeição da maioria e uma comunidade de minoria que operou “uma espécie de revolução na ordem dos valores”, aquela que renuncia às expectativas do público com a esperança de, pelo contrário, originar o desejo de algo diferente, “com textos em que não faltam nem dificuldades, nem os efeitos insólitos”. Logo, o simbolismo se torna a verdadeira “época das invenções”, pois instaurou um princípio de renúncia emancipatória do escritor como nenhum outro período da literatura com base num comprometimento conjunto não necessariamente estético mas ético. A partir desse princípio comum, a pesquisa se diversifica em numerosas modalidades: nas ciências, filosofia, música, filologia, ocultismo, literaturas estrangeiras e outras artes. No caso da música, especialmente, propõe-se intrincados sistemas de analogias. Enquanto isso, o imenso esforço de cada um era pago com zombarias da imprensa (Valéry, 1991, p. 66-67).

Tal sacrifício que repele “os ídolos da época e os servidores desses ídolos” mantinha uma espécie de “fé” em suas próprias verdades, fé que os animava a continuar numa autoimposta “regra de conduta e constância de resistir à tentação” nas condições mais precárias. Era, por conseguinte, uma “forma de religião”. Valéry in-

siste, no itálico dele mesmo, que se “*a Estética os dividia; a Ética os unia*”. Ele explica que renúncia é mortificação, isto é, “elevar-se até um estado que suspeitamos ser superior”. “O desejo dessa elevação, dessa ‘ascese’” na arte torna-se “uma condição de vida do verdadeiro artista e da produção das obras”. Esse modo de vida rigoroso consigo mesmo atinge, por meio dos “poderes da arte” um estado de espírito inaudito: “a substância de uma vida anterior que pode ser denominada ‘mística’”, sustentada pela fé dedicada em experiências artísticas (Valéry, 1991, p. 68; Valéry, 1957, p. 694).

188

Inevitável sublinhar que o uso, entre aspas, das palavras *ascese* e *mística* exprime claramente uma consciência precisa do ensaísta de que tal renúncia e elevação artística não se dá dentro dos limites de uma doutrina religiosa, porém, por outro lado, remete à tradição do mais radical fervor de devoção. Como vimos, a mística em geral foi vítima de marginalização no seu tempo, é uma tradição rechaçada cujo contato pessoal de contemplativos com o divino era perigoso ao pôr em xeque a autoridade mediadora da Igreja. Já no caso dessa “fé” simbolista, sempre empregada por Valéry *metaforicamente*, o antagonismo se dá contra a aliança corruptora da arte conduzida entre público, crítica e artistas que querem somente agradar um gosto hegemônico estabilizado e confortável.

Para ser mais fiel à liberdade de inovação da poesia do que ao sucesso de fórmulas estabelecidas, era preciso uma “ascese” de recusa do reconhecimento das instâncias hegemônicas e da perquirição subversiva de uma poética singular. Essa “condição de vida” dura, árdua, contudo, deseja a elevação a uma vida anterior, secreta, ou, nos termos do ensaio sobre João da Cruz, uma “vida segunda”. Aqui a oposição que o místico fazia do “mundo”, do reino do *status quo* antigo e medieval, agora é transposta pelo antagonismo do poeta moderno contra o mundo burguês, cujo representante literário estava na subserviência de poetas e críticos ao gosto majoritário. Logo, o poeta moderno busca a “vida segunda” do “paraíso da linguagem”

renovada e ousada. A ética que une os simbolistas é um modo de vida ascético em prol das laboriosas exigências de um estado de graça da arte, digamos assim. Tal *ascese* e *mística* são completamente diferentes da mística tradicional porque produzem suas próprias crenças pessoais, que só dividem os poetas, em vez de os unir numa crença comum. Por outro lado, essa busca reservada por ideais singulares quase que constituía uma nova “forma de religião”, a religião de uma ética comum, de uma ascese comum, de um modo de vida solitário e cooperativo para a singularização de cada um.

Um outro ponto de inegável afinidade está no fato de os místicos terem sido atacados por sua linguagem extravagante e ousada, sem chance de enquadramento tradicional, segundo Certeau. Ora, esse traço proto-vanguardista dos místicos e gnósticos, até hoje pouco levado em consideração (Claudio Willer insiste muito nesse ponto, 2010, p. 85-154) é fundamentalmente atuante nos simbolistas, segundo Valéry, e está inextricavelmente associado à ascese de divórcio com o público majoritário. Percurso iniciático, experiência para poucos, ousadia, modo de vida diferenciado, marginalização e singularidade: cada um desses elementos não subsiste sem os outros. Uma homologia sistêmica perdura em meio a modificações históricas substanciais, como comprova o título do maior livro de Jorge de Lima: *Invenção de Orfeu*; trocando em miúdos: tradição da ruptura.

Em que consistia a experiência “mística” dos simbolistas? Valéry usa uma expressão de fato constante nos poetas de 1880 e 1890: “emoção estética, quase mística”. O que mais desencadeia tal “emoção estética”? “Esse poder é a *Música*”, o maior dos “modos de expressão e excitação”; especificamente, a música de Richard Wagner. Baudelaire já havia antecipado a adoração dessa fonte “diabólica e sagrada” de êxtase (Valéry, 1991, p. 71). Vale a pena citar o trecho inteiro referente à música do operista de Bayreuth:

É seu culto e seu vício; seu ensino e seu tóxico; ela realiza, como o faz uma função litúrgica aliás, a fusão de todo um auditório onde cada membro recebe a totalidade do sortilégio, pois um milhar de seres reunidos que, pelas mesmas causas, fecham os olhos, sofrem os mesmos arrebatamentos, sentem-se sós consigo mesmos e, no entanto, identificados através de sua emoção íntima com tantos próximos que se tornaram realmente seus *semelhantes*, formam a condição religiosa por excelência, a unidade sentimental de uma pluralidade viva. (Valéry, 1991, p. 71-72)

190 O exemplo privilegiado de abalo extático dos simbolistas está na audição coletiva de um de seus “santos”. A obra de Wagner é precisamente a que proporciona uma nítida secularização artística da liturgia, profanizada na mistura baudelairiana de vício e virtude, pureza e impureza, pois a sede por ouvi-la se torna uma espécie de entorpecente. O estado de embriaguez estética é partilhado por uma multidão de solitários que se reconhecem, todos dominados pelo mistério da fusão melodiosa no mesmo sentimento sublime de dor e prazer. Sós e próximos, íntimos e semelhantes, a audição os converte num mesmo corpo uno e plural.

Uma característica bem prenhe da linguagem mística é o uso de oxímoros extremos, célebre na *douta ignorância*, na *coincidentia oppositorum* de Nicolau de Cusa (1401-1464), geralmente aplicada em oposições como tudo ou nada, unidade e pluralidade, solidão e proximidade, intimidade e coletividade. O encanto da música dá vida aos membros dessa liturgia que, então “fecham os olhos”, alimentam-se da delícia no seu âmago, guardam o segredo da gnose revelada, o que inelutavelmente lembra o sentido do *myo* grego.

Ironia

Uma das maiores ironias dessa história é que a substantivação da palavra tenha sido introduzida para cognominar figuras que na época eram vistas como *modernas*. Sua estranheza verbal fomentava uma desconfiança não só por pretender revelar o absoluto, mas pelo

modo de dizer abstruso, sem tradição. No século XVII, alcinhar alguém de *moderno* ainda era uma espécie de ultraje, uma modalidade de desvalorização. Já a defesa dos místicos se esmerou por mostrar o quanto eles estavam ligados à tradição. Apesar da desconfiança ter passado do terreno eclesial para o secular, até hoje, o trabalho dos misticólogos surtiu um desafortunado efeito. Do século XIX em diante, no tempo em que ser moderno tem conotação positiva de atualidade, prosperidade e avanço, a palavra *mística* passa a ideia contrária de arcaico, atrasado, superado, anacrônico, até mesmo de crente, conservador e tradicionalista. O místico foi moderno quando sê-lo era perigoso, para depois ser visto como tradicional e iludido.

Evidentemente, há uma enorme diferença entre a fina flor dos nomes clássicos da mística, como João da Cruz, Teresa de Ávila, Eckhart e a propensão a seitas, fanatismos e teorias de conspiração. Há quem defenda não chamar o segundo de mística e tente manter um valor positivo para a palavra. Não é o meu caso. Prefiro assumir a ambiguidade. O melhor da mística tem potencial de se converter no seu pior, e não há outra forma de evitar o infortúnio senão por meio da *crítica*. O problema não é a hermenêutica da suspeita herdar o *pé atrás* do racionalismo, do empirismo, do iluminismo, é descartar o exame acurado da mística, que, assim como os estudos literários, tem sua história, sua teoria e seu comparatismo. A mística é um campo de estudos imenso, multidisciplinar, inevitavelmente ligado à literatura, e nossa rápida viagem pelo longo itinerário do termo serviu para dar somente uma ideia geral de sua extensão e problemática.

Atualmente, há todo um debate em torno da revalorização de culturas identitárias encantadas. Muitos estão, inclusive, defendendo ardorosamente o encantamento contra o desencantamento. Também não é o meu caso. A grande transvaloração de todos os valores ocidentais é uma ótima oportunidade não para descartar o desencantamento, mas para examinar a difícil dialética entre encantamento e desencantamento, mística e crítica hoje. Por isso,

assim como é necessário estudar espiritualidade indígena, africana e afro-brasileira, também é necessário prestar mais atenção na mística do Ocidente, no encantamento de brancos, aquela que o Ocidente finge não existir, pois foi sistematicamente calada. A sentença de Wittgenstein, “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”, lida por esse ângulo, assume um tom ironicamente proibitivo, que deveria ser inaceitável, em termos estritamente iluministas.

As duas tarefas, estudar a mística do Ocidente, do Oriente e das Américas, a central e a periférica, conjugadas em mútua cooperação, podem dar grandes frutos para a compreensão do que, durante tanto tempo, parecia inefável, indizível, incompreensível por ter sido um tanto desprezível. Também serve, indubitavelmente, para entender melhor os terríveis males dos fanatismos intolerantes, que nunca estiveram tão poderosos, e ajudar numa terapêutica de cura da ilusão, não mais confundida com o desmerecimento do encantamento.

192

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ALEXANDRIA, Clement, of. *The writings of Clement of Alexandria. Vol 2*. Edinburgh: T. & T. Clark, 1867.
- AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *Teologia mística*. Trad. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Fissus, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- ÁVILA, Teresa de. *Escritos de Teresa de Ávila*. São Paulo: Loyola, 2001.
- BARRO, Ana. Language and Mysticism in the ‘Spiritual Canticle’ by St John of the Cross. In:
- BURKERT, Walter. *Cultos místéricos antiguos*. Madrid: Trotta, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A fábula mística. Séculos XVI e XVII*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- CERTEAU, Michel de. *Le lieu de l'autre: histoire religieuse et mystique*. Paris: Gallimard/Le Seuil, 2005.

- CRUZ, São João da. *Obras de São João da Cruz*. Petrópolis: Vozes, 1960.
- DANIÈLOU, Jean. *Platonisme et théologie mystique. Doctrine spirituelle de Saint Grégoire de Nysse*. Paris: Aubier, 1944.
- FESTUGIÈRE, A. J. *L'idéal religieux des grecs et l'évangile*. Paris: Lecoffre, 1981.
- HANEGRAAFF, Wouter J. *Esotericism and the academy: rejected knowledge in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- JAMES, William. *As Variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LESCURE, M. De. *Journal et memoires Mathieu Marais*. Paris: Firmin Didot frères, 1863.
- LEONARD, Philip. *Trajectories of mysticism in theory and literature*. New York: Macmillan, 2000, p. 3-24.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro B. História, analogia e natureza em Novalis. *Pandaemonium Germanicum - USP*, v. 23, n. 41, São Paulo, p. 125-152, 2020.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro B. História da mística e modernidade do sublime. *Trilhas Filosóficas, Caicó*, ano 13, n. 1, p. 13-33, 2020a.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro B. Mística e antimística, simbolismo e crítica literária. *Revista Intellèctus (UERJ)*, v. 17, p. 92-111, 2018.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro B. Etapas da secularização da mística na literatura moderna. *Revista Cerrados (UnB)*, v. 29, n. 53, p. 317-336, 2020b.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito Losso. O que há de magia na poesia. *Interações (PUC-Minas)*. Belo Horizonte, v.11, n.19, p.43-60, JAN./JUN. 2016.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. *Teologia negativa e Theodor Adorno. A secularização da mística na arte moderna*. Rio de Janeiro, UFRJ, Tese da Faculdade de Letras em Ciência da Literatura, 2007.
- LOSSO, Eduardo Guerreiro; BINGUEMER, Maria Clara; PINHEIRO, Marcus Reis. *A mística e os místicos*. Petrópolis: Vozes, 2022.
- MCGINN, Bernard. *As fundações da mística: das origens ao século V*. São Paulo: Paulus, 2012 [1991].
- MORGAN, Michel L. *Platonic Piety: Philosophy and Ritual in Fourth-Century Athens*. Yale: Yale University Press, 1990.
- MÜLLER, Gotthold. Über den Begriff der Mystik. *Neue Zeitschrift für systematische Theologie*, t. 13, p. 88-98, 1971.

NYSSA, Gregory of. *Homilies on the Song of songs*. Trad. e intr. de Richard Norris. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2012.

PIERUCCI, António Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2013.

PINHEIRO, Marcus Reis. As origens. In: LOSSO, Eduardo Guerreiro; BINGUEMER, Maria Clara; PINHEIRO, Marcus Reis. *A mística e os místicos*. Petrópolis: Vozes, 2022.

PLATÃO. *Diálogos: Protágoras, Górgias, O Banquete, Fedão*. Pará: Universidade Federal do Pará, 1980.

PLATÃO. *Diálogos: o Banquete, Fédon, Sofista, Político*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Guimaráes Editores, 1986.

PLATÃO. Íon. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

TEIXEIRA, Faustino. *Malhas da mística cristã*. Curitiba: Appris, 2019.

194

VAZ, Henrique de Lima. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Loyola, 2009.

WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Org. H.H. Gerth e C. Wright Mills. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1994.

Prêmio literário

Luiz Gonzaga Marchezan

O prêmio literário é um projeto intelectual, institucional, que, solenemente, reconhece o mérito de obras da literatura lançadas num sistema¹ cultural organizado entre escritores, produtores, distribuidores de livros e leitores. Um prêmio literário define-se por meio de um conjunto de medidas tomadas e articuladas entre a produção e o consumo da literatura. Assim, do interior de um sistema cultural, ele concede, periodicamente, o reconhecimento de um dado feito literário e, desse modo, proporciona a continuidade de sua atividade, comunicando-a a um círculo de leitores habituados com o ritual das premiações.

195

Um prêmio literário é um fato social² de repercussão, uma vez que faz juízo, forma opiniões, assinala a qualidade de um bom texto literário, o que sinaliza vendas e alimenta a vida literária de um país, promovendo as afinidades eletivas entre autores e leitores, mediadas, do interior da vida literária, pelo mercado editorial-livreiro e pelo jornalismo cultural.

O prêmio literário, uma vez eleito pelo crivo de um júri reconhecido socialmente como formador de opiniões sobre a literatura no mundo, organiza, dinamicamente, para o leitor, um guia permanente

1 As considerações aqui desenvolvidas, no âmbito de ideias acerca das noções de sistema e de série, associam-se às conceituações defendidas por Yuri Tynianov (1973).

2 A ideia de fato literário é bem conhecida e estudada sugestivamente tanto por Robert Escarpit (1969) como por Giovanni Ricciardi (1971).

de leitura, motivando o conhecimento de obras medidas pelas suas grandezas estéticas.

Todas as épocas têm seus escritores mais talentosos. A avaliação de talentos, realizada pelo prêmio literário, proporciona um estreitamento no relacionamento entre os universos da obra, do autor e o do leitor.

Há que se observar que, no âmbito do cálculo do valor de uma obra premiada, soma-se o papel da mídia na ponderação do valor quando anunciado ao público. A matéria do anúncio pelo jornalismo cultural noticia um cálculo inicial do valor da obra premiada. As notícias e os comentários posteriores ao dia do prêmio, também divulgados pelo jornalismo cultural, contarão sempre com pronunciamentos envolvendo jornalistas, críticos, escritores e leitores.

196

A crítica acadêmica, por seu turno, costuma voltar-se mais para os textos com juízos já sedimentados e sustentados por teorias literárias e, ao nosso juízo, tem economizado suas avaliações na ficção recém-premiada, colocando-se um pouco distante das ideias fundadoras da ficção contemporânea.

O prêmio literário, assim, faz juízos, forma opiniões, determina a qualidade de textos literários e sinaliza vendas; estabelece referências para o relacionamento, no interior da vida literária, entre um autor e o seu leitor, mediado pelo mercado editorial-livreiro. Ao lado disso, uma láurea sustentada por um projeto cultural, institucional, num momento de fortes tendências relativistas, avalia, preponderantemente, a literatura, distante de comentários sobre a vida particular de escritores, que alimentam somente o voyeurismo de um público consumidor.

Uma obra premiada é um legado cultural, civilizacional, sustentado por meio de estratos de valores que materializam, numa linguagem comum, um texto ficcional incorporado a traços singulares de valores da cultura.

O critério central de um júri para a premiação de uma obra da literatura estará na avaliação da sua linguagem, da maneira como proporciona ao leitor momentos de inteligência, levando-o a refletir sobre os traços singulares de valores que permeiam mentalidades em diálogos, alusões, conduzindo-o para o interior de um centro de valores traçado com a intimidade de um pensamento envolvido com experiências da condição humana.

A notícia de uma láurea cruza fronteiras nacionais; um texto premiado envolve uma individualidade autoral que assimilou em seu texto particularidades e universalidades como valores literários que podem ser comparadas com arquétipos da literatura do mundo.

Tais noções acima dispostas têm se mostrado mais esgarçadas nos momentos atuais em que as afinidades eletivas e afetivas entre leitores mostram-se diversificadas, em transformação. Desse modo, entre leitores, não temos, em comum acordo, uma comunidade unida diante de afetividades estéticas.

Parte dos leitores da literatura procura algo essencial, instrumental no texto literário, promovendo uma leitura que procura “ocupar” o texto com questões ideológicas. Dessa maneira, o ganho da leitura que retira do texto faz-se pessoal, existencial, identitário. Alguns livros premiados têm contemplado tais tendências.

Queremos observar, acima de tudo, que uma obra premiada avizinha-se do ideário do cânone, uma vez que obras canônicas foram avaliadas como feitos literários que se fizeram fatos literários e se enraizaram na cultura.

O nosso ponto de vista sobre o prêmio literário aproxima-se da ideia de cânone e desenvolve, nos seus limites, uma impressão crítica de que o cânone compõe uma medida de beleza produzida pela linguagem que coloca o leitor em diálogo tanto com os andamentos da realidade do mundo, como com o processo criativo literário.

A procura, por um autor, de uma linguagem sensível leva seu leitor a reconhecer a potencialidade da língua e os repertórios

excedentes dos discursos literários, quer da literatura do mundo, quer da de seu país.

O prêmio literário, assim deduzido, faz-se numa instância de circulação e legitimação de produtos literários notáveis dentro de uma situação de continuidade, em que a literatura, periódica e sistematicamente, ocupa um lugar de exposição de valores interculturais.

Os prêmios Camões e Oceanos, por exemplo, são projetos culturais que buscam superar a diversidade do fluxo cultural entre países de língua portuguesa. Voltam-se para um comunitarismo cultural entre múltiplas fronteiras. Assim considerados, as eleições realizadas por esses prêmios literários passam a considerar valores entre literaturas de expressão em língua portuguesa por meio de valorações que podem estimar motivos canônicos entre tais literaturas, caracterizados em valores estéticos afins, que evidenciem afinidades estéticas.

198

Lemos entre autores premiados pelo Camões e Oceanos, conforme termos de Paulo Franchetti (2021, p. 40), valores cultivados no âmbito de “núcleos canônicos [...] na medida em que determinaram formas de sensibilidade, de compreensão, de representação e de ação”.

Lavoura Arcaica e *Torto Arado* são narrativas premiadas pelo Camões, Oceanos, como também pelo Jabuti. O Jabuti é o prêmio mais significativo da literatura brasileira; o Camões e Oceanos, os mais significativos da literatura em língua portuguesa e com o poder de ponderarem acerca de um cânone entre grandes obras da literatura contemporânea em língua portuguesa.

Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar, traz já uma dialogia com o romance *A Paixão*, de Almeida Faria, autor português premiado desde seu livro de estreia, em 1962, *Rumor Branco*, e que, depois, em 2010, receberia o Prêmio Universidade de Coimbra pelo valor de toda sua obra.

A Paixão é um romance de 1965. Na introdução de sua edição brasileira pela Companhia das Letras, de 2014, Almeida Faria revela-nos que Raduan Nassar confidenciou-lhe durante um encontro em

Lisboa: “ao ler *A Paixão* nos inícios dos anos 70, entrei em imediata comunhão com essa obra-prima, a ponto de colar ao *Lavoura Arcaica*, sem qualquer pudor, certas imagens e metáforas daquele poema em prosa (Faria, 2014, p. 9).

Lavoura Arcaica, em sua composição, apresenta ao leitor, de um lado, uma proximidade com dizeres bíblicos e, de outro, uma relação de contiguidade com o romance *A Paixão*, que o próprio Almeida Faria nos auxilia reconhecer.

Lemos nas obras de Almeida Faria e Raduan Nassar, por meio de metáforas, imagens, que, tanto no interior de uma família alentejana, como no de uma família libanesa, os familiares são objetos de dominação dos patriarcas, as ações são determinadas por eles.

Um diálogo entre textos afins no interior de um processo criativo dá-se, conforme definição de Antoine Compagnon (1996, p.44), por meio de um expediente de “suplementação”, com a finalidade de movimentar sentidos, acionando-os, acelerando-os, evidenciando-os, por conseguinte.

Assim, entre Almeida Faria e Raduan Nassar, nas obras citadas, há um diálogo por meio de um processo discursivo de intertextualidade. Do mesmo modo, dois outros diálogos, por intratexto, acontecem entre *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e *Caderno de um ausente*, prêmio Jabuti e do mesmo *Lavoura Arcaica com Torto Arado*, premiados pelo Camões, Oceanos e Jabuti, respectivamente, dos autores: João Anzanello Carrascosa e Itamar Vieira Junior.

Uma epígrafe define-se como um intratexto no sentido de que dado trecho do texto de uma obra citado por outra tende a liderar, na obra envolvida com a citação, uma troca de ideias entre dois autores sobre um assunto equivalente.

O trecho de *Lavoura Arcaica* citado em *Caderno de um ausente*: “[...] mas que doce amargura dizer as coisas [...]” (Nassar, 2006, p. 50) traz, da parte do narrador e protagonista de Raduan Nassar, um tom assumido no avesso pelo narrador e protagonista

de *Caderno de um ausente*. Nesta novela, João, diferentemente de André, busca emocionado e por meio de uma carta, aproximar-se afetivamente da filha que nasce. André, em *Lavoura Arcaica*, dialoga asperamente com o pai, enfrentando-o em sua autoridade.

200 O trecho de *Lavoura Arcaica* citado por Itamar Vieira Junior em *Torto Arado* é: “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo” (Nassar, 2006, p.181). Assim, o narrador e protagonista de Raduan Nassar comenta uma orientação do patriarca para a vida e o trabalho por meio de uma analogia construída por Iohána conforme o previsto pelos ciclos marcados pelos movimentos do mundo natural, algo que, na mesma cadência, ele quer ver encaminhado no trabalho em terras da propriedade da família. Tal situação, novamente pelo avesso, modifica-se na obra de Itamar Vieira Junior, uma vez que o tempo, para todos os enxadeiros dos Peixoto, está marcado por um cotidiano nu e cru vivido por todas as famílias que trabalham mediante as violências da fome, do servilismo e de um patronato tirano.

Assim, as presenças de intencionalidades de significação sinalizadas a partir de dois intratextos, duas epígrafes, indicam dialogias entre *Lavoura Arcaica*, *Caderno de um ausente* e *Torto Arado*.

Os pensamentos, as meditações que permeiam as narrativas comentadas passam por uma arqueologia de descendências entre culturas desiguais. Conforme já observado por Roland Barthes (1992, p.39): “[...] interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito”. O mundo e o livro são irremediavelmente plurais; estabelecem e sustentam inter-relações.

Obras premiadas proporcionam um movimento entre assuntos com continuidade, em que um certo número de ideias em torno de uma visão de mundo ganha uma disposição notável, eficaz, envolvente, do interesse do leitor. Um texto literário “deve ser inte-

ressante”, conforme afirmação de Boris Tomachevski (1973, p.170); tem que ser interessante para o leitor, como nos casos, diante de obras entre autores leitores afins e de um tema ficcional representativo do mundo real, com elementos verbais, imaginativos, verdades comuns e do interesse do leitor.

No diálogo considerado entre três das obras mencionadas – *A Paixão*, *Lavoura Arcaica* e *Torto Arado* –, situamo-nos diante de três grupos social e culturalmente diferentes, cujos valores regem, diferentemente, hábitos e comportamentos, atitudes cerimoniais, manifestações éticas e religiosas que governam os diferentes pensamentos familiares.

Os valores familiares nas três obras reproduzem os do patriarcado no âmbito de um ambiente de religiosidade. *Caderno de um ausente* afasta-se da religiosidade, da espiritualidade, mas exalta a afetividade entre familiares. Lemos na novela de João Anzanello Carrascoza que a sabedoria ancestral passa pelo afeto e se afasta de um modelo familiar sob o austero controle do patriarca.

Em *Lavoura Arcaica*, pautados pelo livro dos *Provérbios* e pelo *Evangelho de São Lucas*, os sermões de Iohána, em sua casa, diante de todos sentados à mesa da sala, diferem das cerimônias do jarê, em *Torto Arado*, comandadas por Zeca Chapéu Grande, em espaço aberto, nos pátios, sempre no entorno dos casebres dos enxadeiros dos Peixoto. Forças vitais, em ramos religiosos distintos, emanam de forças ancestrais nas figuras dos pais de família – Iohána e Zeca, que propagam poderes da santidade a serem interiorizados pelos seguidores em seus aprendizados íntimos, transcendentais e vitais, sobre senso moral e justiça.

Zeca Chapéu Grande, com o papel de um ancestral em *Torto Arado*, procura ditar rumos para vidas da comunidade rural, alertando-as acerca do mal e da corrupção, a fim de orientá-las com perfeição moral. Zeca Chapéu Grande, ao seu modo, segue uma linhagem ancestral.

Lavoura Arcaica estabelece um contraponto com *A Paixão*, fazendo do romance de Almeida Faria um “pivô narrativo” (Greimas, 1979, p.335) que instala, por meio de pressuposições, uma movimentação que passa pela geometria do arquétipo do patriarcado posteriormente acompanhada, como mencionamos, por duas outras narrativas: *Caderno de um ausente* e *Torto Arado*. Estas duas obras, conforme anunciado por suas epígrafes, retiradas da novela de Raduan Nassar, mantêm um diálogo com *Lavoura Arcaica*.

O pivô narrativo instalado entre as obras comparadas a partir de *A Paixão* suporta um contraponto com base em relações familiares ancestrais, que estabelecem um percurso de leitura estável entre as obras de Almeida Faria, Raduan Nassar, João Anzanello Carrascoza e Itamar Vieira de Souza.

202

Lavoura Arcaica e *Caderno de um ausente* contam histórias individuais de pais e filhos, histórias familiares de vida entre descendências, dentro de um ideário de ancestralidade, de apego e cuidados com os familiares na construção de uma descendência. Acontece que a fala de Iohána, em *Lavoura Arcaica*, despreza a experiência dos filhos no tempo, a vontade pessoal deles, enquanto a de João, em *Caderno de um ausente*, envolve-se em grandes sentimentos familiares diante, principalmente, do nascimento futuro de uma filha. Assim, enquanto Iohána, durante seus sermões, expõe experiências familiares paternas, arcaicas, vividas em silêncio, João deixará, numa carta para a filha que nascerá, um legado em vida, algo retirado da experiência em família, com o poder, segundo João, de “suturar vivências” (Anzanello, 2007, p. 111). Tal é o ponto de vista da fala de João, de uma epístola de tom bíblico, com ensinamentos, lições de vida para uma filha que nascerá; com revelações sobre a familiaridade, suas marcas identitárias e de afeto. João constrói uma fala de iniciação à vida da filha. Iohána é um patriarca intransigente com suas leis. João é um pai paciente com os ensinamentos que semeia à filha que virá.

Desse modo, o paradigma do patriarcado que traz o poder de controle sobre os membros da família pesa sobre os filhos de Iohána e nunca pesou na família de João. A sabedoria do pai, na fala de João, distancia-se da ideia patriarcal de controle da vida familiar; sua fala afetuosa ancora-se em forças vitais, sensatas, afetuosas e distantes de questões espirituais, transcendentais. João sinaliza para a filha que nasce uma trajetória para sua formação com autoconhecimento.

Os desejos e as vontades dos filhos de Zeca, em *Torto Arado*, não são atravessados pelos desejos e vontades do pai. Zeca, um encantado, prende-se à condução da espiritualidade de sua comunidade, o que moverá, futuramente, uma de suas filhas a dar continuidade ao seu legado na comunidade em que vivem.

Em *A Paixão*, Francisco, o patriarca, é passivo, ausente na direção da família e dos negócios dela. A única exemplaridade em *A Paixão* é a bíblica, encenada na Semana Santa vivida e assistida tradicionalmente por uma aldeia e toda a família de Francisco. A morte de Cristo é sacrificial, de alguém que trouxe a boa nova por meio de falas, testamentos para a vida num novo tempo. Cristo pregou por mudanças, pela necessidade de mudanças daqueles que mais necessitavam delas. As personagens ensimesmadas de *A Paixão*, filhos de Francisco, o patriarca, não têm, como ele também não, vontades e objetivos diante de suas vidas e mantêm suas herdades em abandono. Assim, alegorizam, por meio da inação, a fraqueza de ânimo do povo português para colocar fim na ditadura de Salazar, o patriarca de Portugal.

Francisco é um patriarca negligente com a família e seus bens. Iohána é um patriarca exigente com a família e seus bens. João é um pai paciente com os ensinamentos que semeia para a filha. As exemplaridades da vida familiar de João, em sua epístola, encontram-se na sua memória familiar que traz os fortes laços temporais, afetivos, que manteve a união da família.

Torto Arado procura ditar rumos para vidas distantes do mal e da corrupção, a fim de que se orientem mediante uma reconhecida moralidade entre pares. A ancestralidade, em *Torto Arado*, segue uma linhagem do patriarcalismo lastreada no sincretismo religioso presente na Chapada Diamantina, sem a intervenção de um mando.

Lida a epígrafe de *Torto Arado* retirada do texto de Raduan Nassar, o leitor percebe que a pobreza da família de Bibiana e Belonísia impede que disponha de uma casa bem construída, com mesa posta para as refeições regulares conforme a rotina na casa da família de André, numa pequena fazenda herdada pelo pai, Iohána. A família de Bibiana e Belonísia reside numa casa de barro, não dispõe de mobiliário e o que lhe cabe, desde seus avós, é a pouca comida plantada nas terras dos Peixoto, que não é suficiente para a alimentação de todos.

204

As duas famílias protagonistas, de *Lavoura Arcaica* e de *Torto Arado*, são religiosas. Forças vitais em dois distintos ramos religiosos emanam de forças ancestrais nas figuras dos pais de família - Iohána e Zeca, que propagam uma espiritualidade interiorizada pelos seus seguidores no interior de sentidos morais e de justiça.

O regresso de Bibiana à casa paterna não foi, como a de André, em *Lavoura Arcaica*, para redimir-se, junto ao pai, da prodigalidade. A volta de Bibiana à roça dos pais, depois de se formar em escolas da cidade, foi para redimir a eles e a seus seguidores do jarê da exploração, da servidão; redimi-los e a seus seguidores do jarê diante da exploração, pela servidão, exercida pela família dos Peixoto sobre os trabalhadores de suas terras.

A volta de Bibiana à casa do pai, com formação escolar, fez-se programática, organizando-se a partir de sua reconciliação com Belonísia, num momento de grandeza entre elas, ao reatarem um laço que se afrouxara desde o acidente entre ambas, na infância e que empurrou Belonísia para o silêncio. Nesse momento mágico, de reconciliação, e, desde o início, narrado por uma voz encantada,

Belonísia, ao reafirmar seus laços com a irmã, incorpora do pai as forças da sua santidade e passa a defender, com Bibiana, a questão fundiária dos enxadeiros nas terras dos Peixoto.

A força do afeto, também presente em *Torto Arado*, expande, no plano cultural, o valor da família para além da ideia de família como protetora do patriarcado. Esta ideia, exclusivamente, é a que move Iohána na condução da sua família, por meio dos sermões que realiza em sua casa, sua catedral. *Torto Arado* considera o valor da família distante da ideia de um protetorado do patriarcado.

O regresso de Bibiana à casa paterna recompõe as forças ancestrais da família, somado à energia pulsante, mas emudecida, da irmã, num momento em que ambas, reunidas, conseguem direcionar uma luta dos trabalhadores rurais em sua fixação nas terras em que trabalham desde os tempos dos avós.

A volta de Bibiana traz o aprendizado e a experiência para a redenção de sua família diante da opressão vivida por muitos enxadeiros. Bibiana em nada faltou à família e dela nunca se apartou.

Os títulos da novela de Raduan Nassar e do romance de Itamar Vieira seguem denominações do universo rural com um denominador comum, presente no sentido de arcaico. Tal sentido encontra-se tanto no tipo das relações familiares presentes na novela, como nas encontradas no romance, nas disposições traçadas pelos pais nas conduções de suas famílias, caracterizadas, de um lado, pelas tarefas práticas, manuais, no trato de suas lavouras; do outro, nas direções dadas à espiritualidade religiosa entre os seus, por meio de pensamentos religiosos enraizados no arcaico.

A lavoura arcaica da família de André produz para a subsistência da sua família; o mesmo não acontece com a família de Bibiana, na torta aragem das terras inóspitas da fazenda em que sua família vive e sobrevive. A diferença, do ponto de vista do servilismo, está no modo como a família de André, a partir de sua casa, encontra-se assegurada em suas terras e a de Bibiana, que vive em casa de barro,

encontra-se em total insegurança em terras alheias.

A ideia de família em *Torto Arado* envolve, como em *Lavoura Arcaica*, a gestão da vida cotidiana por meio de ações que, a duras penas, estruturam a vida. Assim, os cuidados econômicos, no romance de Itamar Vieira, superam os espirituais, em ações familiares em que homens e mulheres lutam pela subsistência, ao mesmo tempo que, de maneira equivalente, sentem o drama da vida, entre desesperos e esperanças.

A figura da mulher, em *Torto Arado*, ocupa papel central na narrativa, tomando atitudes diante de ameaças à ordem familiar e compartilhando com o homem o delicado trabalho da purificação de mentes de conhecidos ou parentes com alterações nos ânimos, exaltações, alucinações, alienações. Zeca Chapéu Grande santifica; é um santo, puro de alma, bom, devotado, virtuoso, honesto, distinto, livre de falhas, equilibrado e encantado.

206

Em *Torto Arado* existe afeto entre mães e filhos. Em *Lavoura Arcaica* mães e filhos não conversam; o afeto entre eles é apenas observado por André, narrador e protagonista. Em *Torto Arado* a narrativa conta com um ponto de vista múltiplo distribuído entre três narradoras: Bibiana, Belonísia e uma figura encantada, não visível.

Zeca Chapéu Grande é um curador encantado, animado por forças mágicas lastreadas num sincretismo religioso de matrizes africanas, indígenas e católicas, que regem, de forma nada proverbial, as múltiplas vozes próprias do ramo religioso.

Iohána é um pregador para sua família, sempre assertivo, que se declara no que fala pelo ordenamento bíblico.

Desse modo, Zeca e Iohána lidam com muitas vozes, encantadas e desencantadas; amalucadas, no caso dos loucos de Itamar Vieira; assoberbadas, no caso das alterações entre Ionána e seu filho.

Como sabemos, vozes fazem diferenças; fazem-se portadoras do diferencial, nos casos, aproximam o mundo narrado do outro já narrado, o que transparece na dialogia entre as obras comentadas em

contraponto: *Lavoura Arcaica* e *Caderno de um ausente*; *Lavoura Arcaica* e *Torto Arado*.

Os narradores, nas quatro narrativas, encontram-se implicados com as arquiteturas das narrativas diante das quais se voltam. Assim, os quatro narradores veem-se forçados a avaliar suas e outras existências, envolvendo-as singularmente no movimento dos tempos, nas memórias.

Dessa maneira, não por acaso, o leitor da literatura encontra-se diante de autores e seus cânones particulares, eleitos diante de conhecimentos advindos de leituras de obras seletas de prêmios literários.

As epígrafes retiradas de um livro premiado como intratextos presentes em dois outros livros também premiados mostram-nos, dentro de um núcleo canônico eleito, um arquétipo. Arquétipos não são imagens fugazes; são constitutivos de comportamentos nodais da conduta humana no âmbito das relações pessoais, familiares. Arquétipos ocupam espaços como figuras que representam tanto o que está latente, oprimido, como o que está para ser revelado e entendido na vida familiar.

Arquétipos são metáforas do tempo representadas nos limites da linguagem, em imagens sínteses que exprimem a vida, os dramas, as agonias. A literatura cultiva uma dívida ativa com os arquétipos. Eles trazem, nas obras em questão, por meio de relações familiares, comportamentos nodais no âmbito do drama do viver. Vive-se no tempo, em última circunstância, algo alegorizado em *A Paixão*, que representa a condição humana de um país diante de uma ditadura; vivendo a urgência em superar uma ditadura.

A condição humana expressa-se em grupo, nas relações familiares, como quer o arquétipo nas obras consideradas. O processo de humanização dá-se em grupo. Aquele que atua sozinho desumaniza-se, conforme André, em *Lavoura Arcaica*. Culpa, ansiedade,

narcisismo anularam André, reduzido à consciência da existência do corpo, do seu corpo.

André está ancorado no mundo pelo corpo, o que não transparece nas demais personagens da novela de Raduan Nassar, salvo em Ana. *A Paixão* narra, em sua alegoria, um mundo também desfigurado, onde uma família se encontra mergulhada e refém de uma abulia análoga aos sobreviventes da ditadura salazarista.

André, na busca da sua integridade, da sua identidade, expõe o seu corpo no tempo e no espaço a fim de se confrontar com o pai; fragiliza-se e, mesmo assim, questiona o pai e suas posições. Ana expôs-se em festa, numa dança, para a família e convidados. Nenhuma das personagens de *A Paixão* expôs-se ao pai, interrogando-o. Mostram-se inertes, sem movimentos, sonâmbulos, diante da tirania ditatorial.

208

Os protagonistas de *Caderno de um ausente e Torto Arado*, enraizados em traços de personagens de *Lavoura Arcaica*, buscam suas identidades nas ações dos corpos que sentem; recorrem aos corpos para recuperar suas identidades. Para eles, perceber seus corpos é perceber o mundo; situar-se como sujeitos diante do mundo. Seus corpos lhes proporcionam mediações com o mundo.

O título de um livro é sua principal metáfora. *Torto Arado* remete-nos a um instrumento arcaico, de tração animal e humana, no caso, entortado, danificado pelo uso, pelo peso da força humana depositada, no tempo, sobre um implemento agrícola para o preparo da lavoura em solo duro.

A epígrafe do livro, em trecho da novela de Raduan Nassar – *Lavoura Arcaica*, também remonta à época em que os fenômenos naturais orientavam o relógio humano no tempo, em conformidade com a voz ancestral do patriarca Iohána, que rege a distribuição do trabalho braçal entre os membros da família e o sustento da prole.

Em *Torto Arado*, Zeca Chapéu Grande traz, do legado de sua mãe, os poderes ancestrais de encantamento, que cultiva como

enxadeiro, junto à comunidade de trabalhadores braçais da fazenda dirigida por um capataz, em regime de servidão.

Itamar Vieira Junior, em entrevista para a escritora portuguesa Isabel Lucas, no *podcast* CRUZAMENTOS LITERÁRIOS (2021), ressaltou que ouviu de leitores seus, em rodas de conversas, elogios pelo seu gesto em “dar vozes ancestrais a personagens”, que puderam representar significativamente uma face do Brasil arcaico.

Torto Arado é um fenômeno editorial; encontra-se na 22^a. reimpressão. Foi primeiramente editado em Portugal e premiado pelo Leya, que lhe conferiu visibilidade no país e no Brasil, onde também receberia o prêmio Jabuti.

Os prêmios recebidos por Itamar Vieira Junior são exemplos bastante claros da maneira como promovem, de forma acelerada, uma interação entre a literatura e seu público. E como, diante de sua continuidade, em séries, com suas diferentes edições, promovem fatos literários, dando notabilidade a feitos literários.

O prêmio literário estreita a relação da literatura com sua própria memória, ao possibilitar, como procuramos mostrar, a reunião de obras de escritores que são leitores entre si, que dramatizam, com diversidades, motivos e valores comuns, entre afinidades eletivas e estéticas.

As grandes obras da literatura incorporam, conjuntamente, valores particulares e gerais, propriedades comuns e universais, como ao modo das quatro obras examinadas: valores da vida ponderados em círculos familiares de modelo patriarcal em diferentes grupos sociais. Os valores de uma sociedade estão presentes em sua literatura, valores e conflitos de valores, em diferentes estratos culturais.

O arquétipo do patriarcado, que traz o padrão de uma organização familiar em parâmetros advindos de imagens primárias, toca em questões da constituição da identidade humana, estruturais, sugeridas como imagens-fins no interior de categorias estéticas.

As imagens espelham comportamentos estruturais das relações familiares, latentes, como as opressivas advindas de dadas figuras patriarcais que examinamos. Os patriarcas, como aparecem nas narrativas consideradas, conduzem vidas familiares mediante suas medidas, justas ou não.

A obra premiada é um objeto novo em que um certo número de ideias no âmbito de uma visão de mundo encontra-se numa disposição notável, eficaz, envolvente.

Os narradores de romances e novelas que investigamos, também protagonistas, envolvem-se em discursos ficcionais por meio de observações enfáticas acerca dos movimentos dos tempos nos cursos de memórias familiares que atravessam as narrativas.

210

Assim, encontram-se implicados com as arquiteturas das narrativas voltadas que estão para uma intertextualidade que, a partir do romance de Almeida Faria, movimenta-se para o interior da novela de Raduan Nassar e desta, tanto para a de João Anzanello Carrascoza, como para o romance de Itamar Vieira de Souza.

Desse modo, por meio de narradores e protagonistas imersos no tempo, lemos que eles se veem forçados a avaliar vidas e existências entre círculos familiares, a partir das marcas da solidão que os martirizam como em *A Paixão* e *Lavoura Arcaica*, em ambientes de caos existencial que arruinam consciências, salvas pelos afetos, por sua vez, como na novela de João Anzanello Carrascoza e no romance de Itamar Vieira de Souza.

A Paixão conta com um narrador que dispõe de pensamentos em fluxo de filhos que se sentem solitários em seu meio familiar, distantes entre si e das atenções do pai. *Lavoura Arcaica* traz um filho narrador diante da severidade de um pai sempre muito próximo dos filhos. Em *Caderno de um ausente*, um pai narrador escreve uma carta que constrói, afetuosamente, para a filha que nasce, seu legado familiar. Em *Torto Arado* duas filhas narram a dura e sofrida história de uma família diante da serenidade e cuidados de seus pais.

Vozes intersticiais, entre autores implicados entre si, apresentam-se ao leitor por meio de atitudes valorativas: emoções, reações que, objetiva e subjetivamente, ficam cristalizadas em imagens de suas narrativas. Tais vozes, com seus pontos de vista, operacionalizam para as quatro obras o que elas querem mostrar com suas leituras do mundo.

Há que se lembrar que a expressão “vozes intersticiais” encontra-se no primeiro e premiado livro de Almeida Faria, *Rumor Branco*. Esse primeiro romance já traz seu narrador e protagonista assoberbado pelo ressoo, em sua mente, de “vozes intersticiais” (Faria, 1962, p.17), que o submetem a um estado mental que o fragiliza. Em *A Paixão* (1965), segundo romance de Almeida Faria, as ocorrências de “vozes intersticiais” multiplicam-se uma vez distribuídas pelas mentes frágeis de cada membro de uma família alentejana que as incorporam no mesmo tom aflitivo daquelas “vozes intersticiais” de *Rumor Branco*, todas submetidas às forças da ancestralidade.

Raduan Nassar, leitor de *A Paixão* (1965) construiu para *Lavoura Arcaica* (1975), por meio das mesmas “vozes intersticiais”, um movimento torrencial entre elas, segmentando-as, no curso de um ponto de vista em fluxo de consciência, conduzido por meio de dois andamentos: o primeiro, pausado, assumido por Iohána em seus sermões calcados no livro dos *Provérbios* e no *Evangelho de São Lucas* e outro, acelerado, a fim de ilustrar o pensamento aflitivo de André na construção de suas réplicas ao discurso do pai.

João Anzanello Carrascoza, autor de *Caderno de um ausente* (2014), é leitor de Raduan Nassar, conforme epígrafe de *Lavoura Arcaica* presente nessa sua novela, em que João, o narrador, protagoniza o papel de um pai preocupado com a construção das descendências de sua família, um pai apegado a um pensamento, de base patriarcal, com a continuidade do ramo familiar. João, no entanto, mostra-se pensativo, reflexivo; de uma forma afetuosa,

quer deixar, em carta para a filha que nasce, um testamento, um legado retirado do mundo de suas experiências de vida, algo que assegure uma iniciação para a filha à vida.

Diante disso, a narrativa de *Caderno de um ausente* faz-se numa carta no tom de uma crônica epistolar que, liricamente, narra as experiências familiares de italianos no Brasil. Em voz ancestral transigente, afetuosa, próxima de verdades profundas da vida de todos, João parte sempre de um saber, de uma experiência; procura denominar bem as circunstâncias dos acontecimentos da vida familiar transcorrida que escolheu revelar como legado à filha.

Os acontecimentos entre as quatro narrativas em questão dão um ritmo durativo às vozes intersticiais presentes em *Lavoura Arcaica* por meio de dizeres bíblicos; em *Caderno de um ausente* à luz de memórias familiares e em *Torto Arado* através de memórias familiares envolvidas com falas ancestrais constituídas também por poderes encantados. Tais vozes ressoam, perceptivelmente, desejos de emancipações, revelações, epifanias.

212

Raduan Nassar, numa entrevista de que participou na revista *Escrita*, com o pseudônimo de João Severo (1977, p.34-37), afirmou que o misterioso tem um poder de comunicação muito forte, algo de que ninguém escapa, uma vez que somos prisioneiros do misterioso, de uma situação misteriosa; sustentou também, que ninguém se livra de um tipo de controle exercido por um poder. Em sua *Lavoura Arcaica*, os irmãos André e Ana mantiveram em segredo seu amor consumado, assumido por ambos a fim de derrubar o poder do patriarca, Iohána, no ordenamento da família.

João, narrador e protagonista de *Caderno de um ausente*, tem o propósito de deixar em carta um legado de vida para a filha que nasce com o temor de que, até seu nascimento, ele possa morrer, quando o que ocorre é a morte da esposa durante o nascimento da filha.

Bibiana saiu de casa a fim de construir um conhecimento escolarizado do mundo, o que lhe proporcionou tanto o discerni-

mento para comandar a futura luta de redenção de seus familiares da opressão dos Peixoto, que detinham um poder armado sobre os trabalhadores de suas terras, como também, misteriosamente, a reaproximação da irmã, Belonísia, que, no curso da volta de Bibiana para casa, descobre-se com poderes espirituais, encantados, oriundos do ramo familiar paterno.

O prêmio literário possibilita-nos promover leituras de experiências literárias no âmbito de forças de verdades, a partir da continuidade e profundidade que pode proporcionar ao destacar temas próximos de experiências coletivas, realimentando, como nos casos estudados, o imaginário do leitor a partir do intimismo, ensimesmamento hipertrofiado de seus protagonistas – melancolicamente frustrados em Almeida Faria, mas convictos a partir de Raduan Nassar e presentes, por sua vez, libertos nas obras de João Anzanello Carrascoza e de Itamar Vieira de Souza.

213

Valores expressos em palavras, desse modo, tocam consciências de leitores por meio de obras autorais, no crivo de afinidades eletivas e efetivas através de vozes intersticiais, que trazem tanto frustrações como convicções entre personagens que procuram o sentido da vida ao sabor dos sentidos das palavras, conforme o caso, das quatro grandes obras da literatura em língua portuguesa.

O ganho da leitura faz-se, assim, pessoal, existencial, por meio de valores estéticos afins, comparáveis, evidentes, porque consubstanciados em afinidades constitutivas e figurativas comuns, modelares e interculturais.

De acordo com uma reflexão do professor Alfredo Bosi (1998, p.274) relativa ao método comparativo de leitura:

“Trata-se de um julgamento, uma comparação, na qual as duas coisas são medidas por cada uma delas [...] esse ajuste é um teste de seu valor – um teste, é verdade, que só pode ser lento e cautelosamente aplicado, pois nenhum de nós é juiz infalível em matéria do que está ou não em conformidade”.

O prêmio literário, ao reunir obras de autores leitores afins reverbera, em linguagem comum, ganhos civilizacionais para a leitura pessoal, existencial do leitor da literatura.

Uma obra literária premiada é um feito da literatura; sua premiação, como dissemos, eleva-a a um fato literário. As seguintes edições de um prêmio literário no universo do livro estabelecem uma continuidade que elege uma série de feitos na ordem de um sistema institucionalmente organizado entre autor, mercado livreiro e leitor; entre literatura e sociedade. Afinal, um prêmio literário, sistematizado em regras mínimas, é uma atividade cultural permanente, que elege, em séries literárias periódicas, livros premiados, notabilizando-os como fatos literários. Prêmios literários são fatos com repercussões sociais.

214

Um prêmio literário, sua eleição, nunca ficou distante dos julgamentos de valores canônicos da literatura, de valores estéticos do discurso literário, daquilo que caracteriza, enfim, o fenômeno literário.

Valores e formas moldam veios que muitas narrativas cultivam, novamente com Paulo Franchetti (2021, p.40), como “núcleos canônicos [...] na medida em que determinaram formas de sensibilidade, de compreensão, de representação e de ação”.

A grandeza dessas obras notoriamente comparáveis está no modo como superam identidades autorais no âmbito de inquietudes que atravessam épocas. *A Paixão e Lavoura Arcaica*, que nos conduziram a uma leitura e análise tanto entre elas, como, a partir delas, também de *Caderno de um ausente* e *Torto Arado*, aproximam-se entre si como narrativas que dramatizam, do ponto de vista de uma invariante, experiências particulares de grupos sociais com valores que atuam na organização familiar marcada pelo patriarcalismo, em ambientes rural, preponderantemente, e urbano, diante de histórias individuais de pais e filhos, histórias familiares de vida entre descendências.

A grandeza da literatura está no modo como seus autores, com suas medidas, enfrentam a linguagem, construindo narrativas independentemente dos lugares em que as histórias sejam contadas. A identidade da literatura nasce de atos literários, movimentados com experiências em relatos. E bons textos literários, grandes, mostram-se inquietos, falantes.

O prêmio literário faz-se num guia integrador (e distante de algo modelador, convencional) que reúne as manifestações ficcionais mais ousadas, imaginativas, editadas periodicamente num país e no mundo. Faz-se, desse modo, em séries, num guia de contextualização de mentalidades dispostas em diálogos, alusões, no interior de propósitos estéticos que valorizam a vontade desafiadora do autoconhecimento.

O prêmio literário constrói um ambiente de prestígio à literatura que tanto estreita sua ligação com o mercado dos livros, criando um ambiente de contatos entre editores, profissionais de toda a cadeia do livro, escritores e leitores, como, mediante tais contatos, também estabelece contratos de traduções em língua estrangeira da obra premiada.

Ao lado disso, especificamente para o leitor, o prêmio literário, seu feito literário, em seu sistema periódico de premiação, pode espelhar, como quisemos mostrar, por meio dos papéis e atitudes de personagens, valores derivados de forças comuns de linhagens ancestrais, no âmbito de imersões em memórias, aprendizados de justiça, em séries de grandes obras notáveis, que dialogam entre si.

REFERÊNCIAS

- Barthes, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.
- Bosi, Alfredo. A interpretação da obra literária. Bosi, A. *Céu, inferno*. Ensaios de crítica, literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988. p. 274-287

Carrascoza, João Anzanello, *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cia, das Letras, 2017.

Compagnon, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CRUZAMENTOS LITERÁRIOS. Entrevistado: Itamar Vieira Santos. Entrevistadora: Isabel Lucas. [S./.] : Spotify, 23 mai. 2021.

Escarpit, Robert. Literatura e sociedade. *Sociologia da literatura*. Lisboa: Editora Arcádia, 1969. p. 9-27

Faria, Almeida. *Rumor Branco*. Lisboa: Portugalia Editora, 1962.

_____. *A Paixão*. São Paulo: Cia. da Letras, 2014.

_____. A nossa dúvida é a nossa paixão, e a nossa paixão é a dúvida. In: *A Paixão*. São Paulo: Cia. da Letras, 2014. p. 7-9

Franchetti, Paulo. O cânone em língua portuguesa. *Sobre o ensino da literatura*. São Paulo: Editora FEU, 2021. p. 27-44

216

Greimas, Algirdas Julien. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

Nassar, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

Ricciardi, Giovanni. O fato literário como facto definitivo. In: *Sociologia da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971. p. 53-69

Severo, João. Entrevista com Jamil Almansour Haddad: Um aviso aos navegantes (com a maior liberdade imaginável). Entrevistadores: Dennis Toledo, Hamilton Trevisan, João Severo, Mafra Carbonieri e Wladyr Nader. *Revista Escrita*, v.25, p.34-37, 1977.

Tomachevski, Boris. Temática. In: Toledo, Dionísio Oliveira. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 169-204

Tynianov, Yuri. Da evolução literária. In: Toledo, Dionísio Oliveira. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 105-118

Vieira Santos, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: [Todavia](#), 2021.

Romance Policial

**Carla Portilho
Pedro Puro Sasse**

Para sermos precisos, “romance policial” não são palavras da crítica. Ou não mais. Não obstante, são palavras que ainda circulam em parte, ao menos, da crítica, e que, por muito tempo, foram a única forma de se dirigir a esse gênero em língua portuguesa. Fora da crítica especializada, “romance policial” ainda é o termo mais consolidado, circulando vigorosamente no meio editorial e entre os leitores.

217

Como tende a ocorrer a essas palavras da crítica que se cristalizam no uso corrente, cria-se uma ideia de que o conceito é auto-evidente, ou seja, de que sabemos exatamente do que falamos quando falamos em romance policial. Levados pelas palavras que formam o termo, podemos cair na armadilha de pensar em um gênero formado por romances protagonizados pelos agentes públicos da lei. Sandra Reimão, uma das pioneiras do estudo do gênero no Brasil, no introdutório *O que é romance policial* (1983), aponta, contudo, Edgar Allan Poe como criador do gênero, por meio do seu conjunto de contos de dedução inaugurados por “Assassinatos na Rua Morgue”, de 1841. Tais narrativas, protagonizadas pelo detetive amador Auguste Dupin, não são nem romances, nem centradas em um policial. Quando pensamos nos autores mais emblemáticos do gênero, tais como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler e Dashiell Hammett, a parte “romance” até se resolve. Mas nenhum deles escreve, de fato, sobre a atividade das forças policiais. Na maioria dos casos, pelo contrário, as caracterizam como ineficientes ou corruptas.

Duas perguntas decorrem dessa curiosa contradição: (1) Por que chamamos o gênero dessa forma, então?; e (2), se o termo romance e o termo policial não parecem apontar para uma definição do gênero, em que elementos ancoraríamos uma definição mais estável?

Nomeando o gênero

Se retornarmos à língua materna do gênero, o inglês, perceberemos que não há uso corrente de um termo como *police novel* ou algo semelhante para denominar o que nós conhecemos como romance policial. A expressão mais corrente foi, por muito tempo, *detective story* (em que a última palavra tende a variar para *novel* ou *fiction*, de autor para autor), sendo só nos últimos cinquenta anos progressivamente preterido, na crítica especializada, pelo conceito de *crime fiction*, como veremos mais adiante. Nosso termo, então, não deriva diretamente dos ingleses, mas, provavelmente, de um povo cuja literatura era muito mais presente entre os ibéricos – e os brasileiros – no período de efervescência do dito romance policial: os franceses. Dessa forma, temos o termo *roman policier* em francês, seguido da *novela policiaca* espanhola e o romance policial em português.

218

Mas por que, então, na França, se haveria popularizado *roman policier* em detrimento de um *roman de détection*, por exemplo, já que, como vimos, os detetives mais icônicos do gênero se afastavam da instituição policial? Ernest Mandel, em *Delightful Murder* (1984, p. 36) lembra como, particularmente para os países anglossaxões, havia uma questão de classe envolvida na escolha de não glorificar o policial assalariado:

Esses policiais não eram ricos empresários ou descendentes da nobreza; não faziam parte da classe dominante, mas em geral pertenciam à baixa classe média, ou então àquela que buscava a almejada mais dificilmente atingível ilusão burguesa, à permanentemente integrada camada superior da classe trabalhadora. A arrogante burguesia não via razão para elogiar as superiores

qualidades intelectuais da baixa classe média ou dos elementos do alto proletariado, especialmente na Inglaterra, onde todos deveriam conhecer seus respectivos lugares e onde, como nos estados do sul dos Estados Unidos (antes e após a reconstrução), os “arrogantes” membros das classes mais baixas eram não só suspeitos, como definitivamente subversivos.

Ainda que os atritos de classe não estivessem ausentes da sociedade francesa, não parecia frutificar no continente – talvez por influência da revolução francesa – o mesmo desprezo identificado por Mandel na Inglaterra. De fato, antes mesmo de Sherlock Holmes explodir na Inglaterra, já víamos na França um investigador, agente das forças públicas, circular pela literatura: o Monsieur Lecoq, criação de Émile Gaborieau. Posteriormente, outros se unirão a ele, com o comissário Jules Maigret, do belga Georges Simenon, um dos mais prolíficos autores de romances policiais da história.

219

De volta aos ingleses, o fato é que mesmo o termo *detective story*, que melhor descrevia as obras que deram ao gênero sua grande fama, ainda deixava de fora de seu escopo uma parcela grande de textos que, associados ao gênero pelo público, nada continham da *detection* indicada na categoria. Ainda nos primeiros passos da crítica no gênero, já se identificavam as obras que, em oposição à *detective fiction*, eram focadas nos criminosos e não nos investigadores:

A ficção detetivesca se provou capaz de uma grande evolução e se tornou uma arte precisa; o mesmo não pode ser dito das histórias de crime em que o criminoso é o herói. Por que existe tal diferença? Por que Holmes é uma figura mais importante que o posterior Raffles? (Wrong, 2021, p. 41)

O texto de E. M. Wrong serve de prefácio a uma coletânea de contos de 1926 chamada *Crime and Detection*, que, como o nome dizia, incluía mais do que apenas a investigação dos crimes. Como já é possível vislumbrar nesse trecho, Wrong, como a maior parte de seus colegas, não via com bons olhos as publicações centradas

nos criminosos, acusando-as de sensacionalistas – em oposição ao culto da razão do romance detetivesco canônico – e incentivadoras de vícios – em oposição ao moralismo e reforço do *status quo* presente nas típicas histórias de detetive¹. Isso explica, em parte, porque apenas em finais do século XX veremos uma mudança na categorização do gênero que dê conta de absorver essa diversidade.

220 Com a progressiva abertura que a literatura de massa ganha na academia diante do fortalecimento dos estudos culturais, o apagamento crítico que uma boa do gênero sofreu em prol da exclusividade da ficção detetivesca começou a ser desfeito. Ao expandir os horizontes do gênero para além do molde peculiar forjado por Poe e aprimorado por Conan Doyle, foi possível não só enxergar o vasto número de obras até então relegadas ao esquecimento, como redefinir certos marcos do gênero, incluindo suas origens, que não mais se dão no autor de “Os crimes da Rua Morgue”, mas retomam as narrativas de vida dos condenados à força nas prisões de Newgate, em Londres, como veremos mais adiante. Com isso, é preciso, também, rever a nomenclatura do gênero, substituindo o termo *detective* por um mais abrangente: *crime*.

O termo *crime story* – e possivelmente *crime fiction* – já aparecia como sinônimo livre em alguns autores mesmo enquanto vigorava o conceito de *detective story*, no entanto, é no influente *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*, do autor e crítico Julian Symons (1985, p. 13. Tradução nossa), que vemos uma das primeiras reflexões críticas sobre o uso dessa categoria:

O primeiro problema que espera qualquer um que escreva sobre ficção de crime [*crime fiction*] é marcar os limites do tema. Historiadores da ficção detetivesca [*detective story*] tem sido

1 Os motivos para o apagamento crítico do subgênero criminal são mais complexos que isso, envolvendo, entre outros aspectos, perseguição política e preconceito de classe. Para uma análise mais completa do problema ver “Três obstáculos a uma crítica da narrativa criminal” (Sasse, 2020).

insistentes de que esta seja uma forma literária única, distinta da ficção de crime ou mistério [*crime or mystery story*], não devendo ser confundida com o romance policial [*police novel*], e ainda mais claramente separada das muitas variedades do suspense [*thriller*]. Aqueles que acreditam, como eu, que tais classificações mais confundem que ajudam, e que o tipo mais sensato de nomeação é o mais generalista romance de crime [*crime novel*] ou romance de suspense [*suspense novel*] (e contos), precisam começar por contrariar uma considerável parcela das opiniões.²

Oito anos mais tarde, quando Stephen Knight lança *Form and Ideology in Crime Fiction*, o conceito já surge no próprio título sem a necessidade de uma defesa teórica sobre sua escolha. Tal conceito passa, então, a partir da década de 90 a surgir como nomenclatura predominante para o gênero que antes era chamado *detective fiction*, como vemos em *Crime Fiction: From Poe to the Present* (1990) e *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (2003), de Martin Priestman, *Crime Fiction* (2005), de John Scaggs, ou *Twentieth-Century Crime Fiction* (2005), de Lee Horsley, entre muitos outros.

Enquanto, em língua inglesa, a mudança começa a ocorrer ainda na década de 70, no Brasil, em que o termo romance policial continua sendo amplamente usado não apenas no senso comum, mas por uma parcela da crítica, apenas nos últimos anos começamos a ver pesquisadores de literatura brasileira utilizando o conceito de *ficção de crime*, tais como Julio Jeha (2011), Ana Gomes Porto (2012), Roberto de Sousa Causo (2014) e Pedro Sasse (2014).

2 No original: “The first problem facing anybody writing about crime fiction is to stake out the limits of the theme. Historians of the detective story have been insistent that it is a unique literary form, distinct from the crime or mystery story, not to be confused with the police novel, and even more clearly separate from the many varieties of thriller. Those who believe as I do that such classifications are more confusing than helpful, and that the most sensible sort of naming is the general one of crime novel or suspense novel (and short story), have to begin by countering a considerable weight of opinion”.

Por mais que, em língua inglesa, hoje seja praticamente consenso o uso de *crime fiction*, o conceito ainda levanta certos questionamentos, como os feitos por Charles Rzekpa (2010, p. 1-2. Tradução nossa) sobre o grande papel que a literatura não-ficcional – ou ao menos dita não-ficcional – exerce no gênero:

E o que dizer de “ficção”? As dezenas de “confissões”, testemunhos e procedimentos judiciais que aparecem nas reedições do *Newgate Calendar* e nos seus emuladores ao longo do século XVIII assim como no XIX, ao lado de centenas de panfletos efêmeros e baladas impressas apresentadas nos enforcamentos públicos da Inglaterra (até que tais eventos foram recolhidos para detrás das prisões em 1868) confirmam o apelo duradouro das narrativas de *true crime*. (...) Os pastores puritanos plantaram as sementes de uma florescente colheita de literatura de crime americana com seus sermões admonitórios e panfletos de execuções. *True crime* é uma “fênix da cultura pop” (...), crescendo e mingando em popularidade, mas nunca saindo da moda.³

É levando em considerações reflexões mais recentes como esta que, aqui no Brasil, o grupo de pesquisas “Escritos suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal”, coordenado pela professora Carla Portilho, vem optando pelo uso de narrativa criminal como conceito preferencial para abordagem do gênero, levando, assim,

3 No original: And what about ‘fiction’? The dozens of ‘confessions’, testimonies, and court – proceedings appearing in the oft – reprinted *Newgate Calendar* and its knock – offs throughout the eighteenth century and well into the nineteenth, along with the hundreds of ephemeral broadsides and printed ballads hawked at public hangings in England (until such events were sequestered behind prison walls in 1868), confirm the enduring appeal of true crime narratives. (...) Puritan ministers sowed the seeds of a flourishing American crop of crime literature with their monitory execution sermons and pamphlets. True crime is a ‘pop culture phoenix’ (...), waxing and waning in popularity, but never going out of style.

em conta não apenas a produção ficcional, detetivesca ou não, mas também relatos, biografias criminais, literatura testemunhal, *true crime* e outros gêneros que se colocam como obstáculo ao uso do termo ficção.

Essa mudança na direção da *crime fiction*/ narrativa criminal aponta, ainda, para uma mudança de paradigmas norteadores do gênero: diante da heterogeneidade de objetos, abandona-se progressivamente uma caracterização do gênero que se dê por enredos típicos – como uso do mistério – ou elementos narrativos estáveis – como a presença do detetive. O uso de crime/criminal como nova âncora conceitual do gênero indica a opção de uma caracterização mais flexível e, com isso, abrangente, que negocie seus próprios sentidos de acordo com a necessidade e os objetivos críticos que se interpõem. Na narrativa criminal cabem não apenas as histórias que a cultura de massa consolidou como típicos romances policiais, mas também uma miríade de outros textos – literários e de outras mídias – que tomam como eixo a representação do crime, seus agentes, causas, consequências etc.

223

Se, nessa pós-modernidade transgressora de fronteiras, uma definição mais fluida surge como imperativo, vale destacar que a multiplicidade abarcada pelo novo conceito sempre esteve presente no gênero. E, ainda que transgressões sempre tenham povoado as narrativas da humanidade, é só na modernidade que a noção de crime que norteia nossa visão de mundo sobre o tema de fato se consolida, dando a condição mínima inicial para a formação desse gênero.

Origens da narrativa criminal

Partindo-se da hipótese de que os diversos tipos de narrativa devem suas características ao momento histórico e social em que foram criados e estão imersos, propõe-se que a narrativa criminal seria, como qualquer obra da dita “literatura maior”, uma reflexão acerca do momento histórico no qual está situada, e que seu objeto

de investigação não seria outro se não a própria sociedade da qual é fruto, bem como as relações de poder, quase sempre assimétricas, estabelecidas entre os seus membros⁴.

Segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 1), o romance policial nasceria de um desdobramento do romance de aventuras, transformado pelo advento do raciocínio e da lógica. As origens do romance de aventuras, por sua vez, remontam à própria história da Humanidade, suas grandes mitologias e a própria Bíblia, repletas de episódios de ação, lutas do bem contra o mal, heróis e vilões – podendo ser consideradas, então, histórias de aventuras.

224

Ao longo do século XVIII, a literatura da Inglaterra esteve repleta de todo tipo de atividade criminal. Narrativas populares como a de Robin Hood, e outras peripécias de aventureiros e foras-da-lei entretinham o povo por meio de canções e narrativas. Na França, histórias semelhantes remetiam aos romances picarescos espanhóis, oferecendo oportunidades infundáveis para a sátira e o burlesco. Histórias sobre todo tipo de crimes engenhosos eram extremamente populares, tanto na França quanto na Inglaterra (Murch, 1958, p. 18-19). O modo como se lidava com o crime, entretanto, diferia grandemente do modo como os séculos subsequentes o fizeram. Ian Bell atribui essa diferença à própria realidade penal da época, à ausência de um sistema confiável de policiamento ou de detecção rotineira de criminosos. O sistema existente era, de modo geral, privatizado: o processo que se seguia ao roubo era responsabilidade da parte lesada, que poderia oferecer uma recompensa por informações ou contratar um agente. Essa situação servia aos propósitos de aproveitadores, que combinavam os roubos, recebiam

4 Dado que, como veremos mais adiante, só recentemente os estudos sobre a narrativa criminal expandiram seus horizontes para além do campo mais restrito da ficção detetivesca, muitos dos autores citados ao longo do nosso panorama estão refletindo mais especificamente sobre a vertente investigativa, ainda que muitas das considerações possam ser estendidas ao gênero como um todo.

a recompensa por devolver os bens roubados e, quando lhes convinha, providenciavam a captura dos supostos ladrões – normalmente membros da própria quadrilha. A principal ferramenta de cumprimento da lei era o medo da terrível punição em caso de captura: o *Bloody Code*, traduzido literalmente como Código Sangrento, que penalizava mesmo os roubos mais insignificantes com a morte. Bell argumenta que o *Bloody Code* em parte se auto-sabotava, pois o júri que considerasse a punição severa demais para o crime cometido poderia absolver o acusado; além disso, havia outros meios, desde o suborno ao aparente arrependimento cristão, que poderiam levar ao livramento da pena de morte ou à comutação para um castigo mais brando, como o degredo (Bell, 2003, p. 7).

Na primeira metade do século XVIII, uma indicação de que a mudança no modo como o criminoso era visto começava a ser operada podia ser percebida no sucesso de publicações como *The Newgate Calendar*. No fim do século XVII, a prisão de Newgate, em Londres, contava com um religioso em seu quadro de funcionários, intitulado “O Capelão Ordinário”, ou, mais simplesmente, “O Ordinário”, cujas funções incluíam a responsabilidade de preparar e publicar panfletos contendo as últimas palavras ou confissões de prisioneiros famosos à espera da execução, assim como quaisquer detalhes que ele pudesse coletar a respeito de suas histórias de vida e carreiras criminais (Murch, 1958, p. 20). Esses panfletos eram produzidos em larga escala e vendidos prontamente, de modo que estimularam a produção de outras séries de publicações com intuítos semelhantes. Esses títulos eram publicados por um grupo de gráficos empreendedores que se auto-intitulavam “Os Editores”, e se permitiam dar liberdade à própria imaginação, expandindo seus relatórios com comentários e exortações religiosas. No esforço de apontar uma moral e mostrar os erros cometidos por alguns criminosos notórios, os Editores não apenas esvaziavam os vilões de qualquer pretensão romântica ou glamurosa, mas também às vezes

chegavam bem perto de escrever passagens com algum interesse detetivesco (Murch, 1958, p. 21).

226

Ao longo de várias gerações, o *Newgate Calendar* foi uma fonte popular de informações sobre as carreiras de criminosos ingleses, porém talvez o seu efeito mais imediato tenha sido o de dar origem ao romance de Newgate, muito popular no século XIX. Esse rótulo englobava uma série de relatos semifictícios e bastante exagerados das aventuras de salteadores e outros bandidos famosos, que expressavam uma certa admiração pelo criminoso. Os romances de Newgate eram produzidos por jornalistas e escritores, e não tinham o cunho moralista do *Newgate Calendar*. Segundo seus críticos, essas narrativas romanceavam e glamurizavam o crime e a vida no submundo, levando assim a uma maior solidariedade com os criminosos do que com as vítimas do crime; os criminosos eram apresentados como alvos de perseguição, vítimas das circunstâncias e da sociedade (Murch, 1958, p. 19-20). A controvérsia tinha, portanto, um cunho tanto literário quanto social. Era um debate sobre a natureza e o futuro do romance enquanto gênero literário, mas também uma resposta à inquietação e aos levantes sociais na Inglaterra e no resto da Europa. Como seria possível associar os ladrões e assassinos da ficção aos desordeiros e grevistas da vida real, considerava-se que a romantização dos criminosos tornava o romance de Newgate um inimigo da segurança pública (Murch, 1958, p. 21). Pykett aponta que os críticos da ficção de Newgate deploravam a mistura de personagens das altas camadas da sociedade com os das baixas camadas, assim como faziam objeções aos motivos e à moralidade apresentados, preferindo a segurança de um universo moral em que o bom e o mau, o criminoso e o observador da lei fossem prontamente identificados como tais (Murch, 1958, p. 28-30).

Vale notar aqui como, mesmo antes de Poe desenvolver seus contos detetivescos, já circulava uma literatura centrada em crime com grande apelo popular. No entanto, enquanto os romances de

Newgate tendiam a uma visão romântica ou divertida do criminoso, a literatura detetivesca estaria mais intimamente associada ao modo de representação do *Newgate Calendar* em que o criminoso era um vilão que deveria ser capturado e punido (Murch, 1958, p. 21-22).

O que, talvez, melhor diferencie a narrativa criminal que se consolida no XIX de seus precursores anteriores seja a consciência de um gênero em si: Ian Bell argumenta ainda que a literatura de crime do século XVIII não estava restrita a uma única forma genérica ou convencional, destinada a um público em particular. Além disso, embora por vezes tivesse um teor cômico, buscava mais o confronto e a inquietação do que o reconforto mais característico da ficção detetivesca predominantemente recreativa dos séculos posteriores – “o discurso da literatura de crimes contemporânea ao *Bloody Code* media e articula uma profunda ansiedade ao invés de consolação” (Bell, 2003, p. 9).⁵ Os narradores do século XVIII descreviam um mundo repleto de trapaceiros e criminosos de todos os tipos, onde praticamente não havia uma força policial ou qualquer mecanismo de proteção pessoal, e cujo sistema jurídico e penitenciário era ineficiente e, com frequência, claramente corrupto. A lei era imperfeita, tanto em sua concepção quanto em sua implementação – nas raras ocasiões em que criminosos eram capturados e levados à justiça, era mais provável que isso se devesse a anacrônicos códigos de honra pessoal e à vingança do que às operações de alguma autoridade civil reconhecida (Bell, 2003, p. 9).

Essa instabilidade da noção de justiça da época está presente na literatura de então, mesmo em obras que, no geral, não são consideradas parte do gênero criminal. Daniel Defoe, por exemplo, escritor que ocupa um lugar fundamental na literatura inglesa, como um de seus primeiros romancistas, produziu obras como *Moll Flanders* e *Roxana*, em que o crime ocupa um papel central.

⁵ O emprego do termo “consolação” dialoga aqui com a conhecida “estrutura da consolação” postulada por Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados*.

O estilo de Defoe, seu modo de apresentar a história como o relato de uma testemunha que realmente tivesse vivido aqueles eventos emocionantes, dando ao leitor todos os “fatos”, é particularmente adequado à ficção detetivesca; porém, suas obras também revelam um interesse nas atividades de criminosos e nas tentativas da polícia da época de levá-los à justiça (Murch, 1958, p. 22).

Em seu estudo sobre a ótica feminina no romance policial, Sonia Coutinho (1994, p. 18) lembra que o romance gótico feminino do século XVIII também foi um importante precursor do gênero, pois “lidava com segredos e mistérios, violência e medo, além de questionar, mesmo implicitamente, a posição das mulheres na sociedade”. Não só os romances do gótico feminino, mas o romance gótico de forma geral foi uma importante base para a produção de narrativas criminais no século XIX, frequentemente adaptado em livros populares de baixo custo, chamados *chapbooks*, *bluebooks* ou *shilling shockers*. Histórias desse estilo transportavam seus leitores para ruínas de castelos misteriosos, catacumbas e florestas ermas, cercadas de perigos. Se, em muitos casos, o mistério se encaminhava para o sobrenatural, afastando o texto do realismo da narrativa criminal, em muitos outros, a resolução dos casos revelava figuras humanas por trás do véu de misticismo: aristocratas tiranos, sacerdotes corrompidos e bandidos inescrupulosos.

228

Além do já mencionado romance de Newgate, o romance de sensação é outra importante vertente da narrativa criminal que precede a popularização da ficção detetivesca, ambos extremamente populares justamente nas décadas que precedem a explosão da vertente investigativa com Conan Doyle – o romance de Newgate nas décadas de 1830 e 1840 e o romance de sensação nos anos 1860. O romance de Newgate esteve sempre associado exclusivamente a autores homens, enquanto o romance de sensação incluía um bom número de autoras mulheres, o que levou a importantes diferenças de ênfase nos dois subgêneros, além de

respostas críticas também distintas. Assim, além de serem narrativas envolventes e divertidas, esses romances e as controvérsias que provocaram nos dizem muito a respeito das ansiedades culturais e das mudanças sociais e literárias em dois pontos-chave da época vitoriana (Pykett, 2003, p. 19).

Um dos fatores para a popularização do romance de sensação foi o crescimento dos jornais baratos que se seguiu à abolição do imposto sobre os selos nos jornais em 1855. O romance de sensação baseava seus enredos principalmente em crimes da vida real, conforme relatados nos jornais da época, e não nos, muitas vezes ultrapassados, crimes do *Newgate Calendar*. Esses enredos se inspiravam em casos famosos de assassinatos, mas também divórcios por bigamia ou adultério, escândalos envolvendo inter-nação por engano em hospícios, e prostituição (Pykett, 2003, p. 32-33). Mais consumido por um público feminino da classe média, o romance de sensação não mostrava o submundo do crime, mas o lado sombrio da sociedade respeitável. Dado o estabelecimento do espaço burguês no século XIX, “no romance de sensação era mais provável que a cena de um crime fosse a casa do que a rua, a sala de visitas em vez da taberna” (Pykett, 2003, p. 34).

A cena do crime se transfere da rua (espaço público) para a casa (espaço privado) quando as grandes cidades já estão estabelecidas como tais. Ao longo do século XIX, por conta das mudanças nos sistemas de produção, como o cercamento dos campos, que levou a uma grande migração da população rural para as cidades, e o estabelecimento da indústria, as zonas urbanas de centros como Londres e Paris tornaram-se superpovoadas.

Essas cidades mantinham praticamente o mesmo traçado arquitetônico desde a Idade Média, mas com o aumento expressivo da população, surgiram também problemas graves como a falta de moradia, o aumento da criminalidade e a disseminação de doenças. Em meados do século XIX, cidades do porte de Paris, Londres e

Nova York já eram metrópoles, espaços habitados por multidões, e assim, propícios ao anonimato.

Essa questão é bem ilustrada no conto de Edgar Allan Poe “The Man of the Crowd” (1993), no qual o narrador, sentado em um café em Londres, observa o ir e vir da multidão do lado de fora, descortinando todo o panorama humano da metrópole, até que um transeunte em especial lhe chama a atenção. O narrador levanta-se do café e decide seguir o homem, a fim de tentar desvendar sua identidade. Mas este caminha por toda Londres ao longo da noite e de parte do dia seguinte, quando, por fim, retorna ao ponto de partida, onde o narrador, exausto, percebe que de nada vale seguir o homem, uma vez que é incapaz de delinear a identidade do desconhecido frente à multidão na qual se insere. Em uma das muitas possíveis leituras do conto, Walter Benjamin vê o desconhecido como o *flâneur*, e a multidão como o esconderijo perfeito para ele (1994, p. 45-46). O cenário do conto é Londres, a metrópole mais populosa da época, na qual toda sorte de pessoas se abriga – essas condições, tão favoráveis ao anonimato, pareciam convidar ao crime e à perversão.

230

Uma das diferenças mais importantes entre o romance de Newgate e a literatura de sensação foi a mudança de foco do crime para a detecção. Pykett explica que essa mudança de ênfase pode estar relacionada a mudanças nas formas de policiamento em meados do século XIX e ao desenvolvimento, no rastro das leis de divórcio, de um exército de detetives particulares empenhados em descobrir segredos familiares. Do mesmo modo, pode também se dever a uma mudança no significado cultural do crime e do criminoso, a uma passagem de uma sociedade manipulada pelo espetáculo da punição para uma moralmente controlada pela disciplina. O crime deixa de ser visto como um mundo à parte, e torna-se parte integrante do mundo respeitável – um mundo no qual todos eram criminosos em potencial era um mundo de suspeita universal, no qual ou se desempenhava o papel de detetive ou de suspeito. O ro-

mance de sensação era, assim, uma forma de articular e lidar com a suspeita universal sobre a qual a sociedade urbana moderna estava fundamentada (Pykett, 2003, p. 34-35). Em concordância com o conceito de Foucault, Pykett argumenta que a sociedade na qual o romance de sensação surgiu e se desenvolveu era uma sociedade de vigilância, na qual os cidadãos aprendiam a policiar a si mesmos e aos outros. Nesse contexto ideológico, o herói-detetive encontrou as precondições necessárias para o seu nascimento (Bell, 2003, p. 16).

Sandra Reimão (1983), propõe uma lista de cinco condições fundamentais que abriram caminho para o dito romance policial:

- 1- A popularização da imprensa;
- 2- O estabelecimento das cidades industriais;
- 3- O surgimento da polícia;
- 4- A transformação do criminoso em um inimigo público;
- 5- O advento do positivismo (1983, p. 12-16).

231

Embora tenha sido inventada séculos antes, foi apenas no século XIX que a imprensa foi popularizada e a tiragem de jornais atingiu números expressivos, com a difusão do hábito de sua leitura cotidiana. Nasce, assim, o interesse por um tipo de notícia que será de especial importância para o desenvolvimento da narrativa criminal: o *fait divers* – centrado em dramas individuais, crimes raros e outros tipos de narrativas sensacionalistas que atraem o leitor oferecendo certo prazer mórbido que o convida à prática regular desse tipo de leitura.⁶

Em seu ensaio “O que é o *fait divers*? Considerações a partir de Roland Barthes”, Ana Alencar cita a definição do *Grand Dictionnaire Universel*:

Sob essa rubrica, os jornais agrupam com certa arte e publicam regularmente todo tipo de notícias que correm pelo mundo: pequenos escândalos, acidentes de carros, crimes horrendos,

6 Para um estudo mais aprofundado do *fait divers*, remetemos o leitor ao ensaio fundamental de Roland Barthes, “Estrutura da notícia”.

suicídios por amor, pedreiro caído do quinto andar, assaltos, chuvas de gafanhotos ou de sapos, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras burlescas, seqüestros misteriosos, execuções fatais, casos de hidrofobia, de antropofagia, de sonambulismo, de letargia [...] (Alencar, s/d.)

232 O *fait divers*, portanto, é um rótulo que abriga tudo o que é considerado inominável, monstruoso, incompreensível, que provoca incômodo e horror. Ainda segundo Ana Alencar, “suspense entre o racional e o desconhecido, o explicável e o ininteligível, o *fait divers* introduz sempre um espanto, pois toda causalidade é minada por forças que lhe escapam” (Alencar, s/d). Trata-se de uma narrativa autossuficiente, fechada em si própria, que expõe ao leitor acontecimentos que outros tipos de notícia mantêm no campo da invisibilidade, mas sem a preocupação de oferecer uma explicação lógica e racional para eles; além disso, nesses relatos normalmente a esfera pública se mistura à esfera privada – desses fatores talvez advenham o gosto e o fascínio do público.

Marlyse Meyer (1996) aponta uma proximidade entre o *fait divers* e o romance-folhetim, no sentido de que ambos lidam com temas considerados de mau gosto, e se caracterizam pela redundância e pelo excesso:

[...] o que não se consegue trancar é a exteriorização dos grandes sentimentos, dos grandes sofrimentos, das paixões avassaladoras, que levam ao crime até, infinitamente repetidas na mesmice do *fait divers* e nas sequências do folhetim-romance: ódio, paixão, ciúme, desejo, ganância, ambição, fome, morte, luxúria, loucura.

A invenção ocorre por conta do labirinto do enredo, redundante, repetitivo, previsível no retorno de temas, situações, coincidências, mas sempre imprevisível na sua sucessão, no suspense, no nascido do hábil entremear das narrativas paralelas, que o tornam sempre – até hoje para os maníacos do gênero – um objeto palatável.

Excesso, redundância, mau gosto, vulgaridade, dirão ‘os finos’, mas nem por isso esse folhetim deixa de remeter a seu modo [...] ao cotidiano de uma época que, não se sabe bem por quê, se chamou *Belle Époque*, desmitificada talvez por esta ficção que não era digna de ser exibida nas vitrines resplandecentes dos *grands magasins*. (p. 233-234)

Esse sucesso da imprensa sensacionalista denota mais do que “simples manifestações de curiosidade mórbida e oportunismo econômico [e] parece comunicar uma hiperconsciência especificamente histórica da vulnerabilidade física no ambiente moderno” (Singer, 2007, p. 106). E, por ambiente moderno, é preciso pensar no estabelecimento das cidades industriais, o cenário onde habita esse público dos novos jornais de grande tiragem. As cidades serão o cenário mais frequente dos crimes e suas respectivas investigações – suas fachadas, multidões humanas e labirintos de ruas frequentemente adquirem *status* de personagens nas narrativas criminais, elementos recorrentes até hoje no gênero.

233

Mesmo antes da era industrial, as cidades já eram lugares de concentração populacional; nunca, porém, haviam sido tão movimentadas quanto passam a ser a partir da segunda metade do século XIX. O impacto causado pela nova geografia que dá forma à metrópole moderna sobre o indivíduo urbano é definido por Ben Singer como “um bombardeio de estímulos” (2007, p. 96), oferecendo um quadro bastante ilustrativo do que passou a ser a vida nas cidades da era industrial:

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovela, vitrines e anúncios de cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e

sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem.

[...]

O súbito aumento da população urbana [...], a intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade no trânsito das ruas [...] tornaram a cidade um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado. (2007, p. 106)

Se a narrativa criminal como um todo parece responder às ansiedades desse novo espaço, a ficção detetivesca em especial surge como vertente que busca ordená-lo. De acordo com Tom Gunning (2007, p. 39),

234

[O] romance policial configura duas posições nesse drama dialético da modernidade: o criminoso, que vive à custa da complexidade do sistema de circulação, e o detetive, cuja inteligência, conhecimento e perspicácia lhe permitem descobrir os pontos obscuros do sistema de circulação, desvendar crimes e restabelecer a ordem.

Para Walter Benjamin, a origem do romance policial moderno está situada na transformação dinâmica da identidade, na obliteração dos traços do indivíduo na multidão da cidade grande, só permitida pelo ambiente moderno. No espaço da cidade, tão propício à *flânerie*, a figura do *flâneur* permite antever a do detetive – o *flâneur* aparentava indolência quando de fato ocultava a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor (Benjamin, 1994, p. 219). Como logo faria o detetive, o *flâneur* usufrui da sua condição de estar incógnito na multidão – seu olho aberto e seu ouvido atento procuram algo diferente daquilo que a multidão vem ver ((2007, p. 39), 1994, p. 233).

É nesse século que também surge a polícia tal como a concebemos hoje. Na França do início do século XIX, não era incomum que policiais fossem recrutados entre os ex-condenados, que conheciam na prática o mundo dos crimes e os investigavam por meio da convivência com os próprios criminosos. Um fato importante para a criação da própria profissão de detetive foi a publicação, na Paris de 1828, das *Memórias* de Eugène François Vidocq, o primeiro detetive profissional da vida real, narrando suas sensacionais caçadas praticamente solitárias a perigosos bandidos. A imaginação do público foi logo capturada pela carreira fenomenal do ex-condenado que se tornou um detetive. Embora o povo francês da época não gostasse de sua polícia, o interesse pelas histórias de Vidocq provocou, conseqüentemente, o interesse pelos processos de detecção (Murch, 1958, p. 42).

Parte da profissionalização do agente público da lei é uma resposta a uma mudança na forma como o próprio criminoso passa a ser visto. Até a Idade Média (com exceção do Direito Romano), o crime era apenas um delito entre indivíduos, que podia ser resolvido por meio de negociações e acordos entre as partes envolvidas. Com o surgimento do sistema judiciário, o crime torna-se público, e passa a ser uma infração às leis do Estado – desse modo, passou-se a considerar que o criminoso prejudicava não apenas os indivíduos diretamente atingidos por suas ações, mas a sociedade como um todo (Murch, 1958, p. 15-16). O modo de se lidar com o crime mudou bastante entre os séculos XVIII e XIX. Se até o século XVIII não havia um sistema confiável de policiamento ou de detecção rotineira de criminosos, nem se acreditava que isso fosse possível ou necessário, a partir do século XIX, com a abolição do *Bloody Code*, as punições tornaram-se mais brandas, e passou a ser importante garantir a eficácia da sua aplicação.

Por fim, o advento do positivismo teve um papel crucial especialmente no desenvolvimento das histórias de detetives. Seu conceito básico era que todos os fenômenos do universo, inclusive

o espírito humano, são regidos por leis, o que levou à crença de que, uma vez dominados os princípios da mecânica mental, seria possível desvendar a cadeia de ideias de cada ser humano (Reimão, 1983, p. 15). O positivismo considerava que o único conhecimento legítimo era o que se encontrava nas ciências naturais, baseado na observação, experimentação e utilização de conceitos matemáticos. Para produzir conhecimento, a ciência deveria se fundamentar nas evidências e na conseqüente dedução lógica.

236 Não só as técnicas desse método científico foram amplamente aproveitadas pelos primeiros detetives, como tais personagens serviam, muitas vezes, como idealização do homem racional positivista, colocando a lógica acima de qualquer intuição, o interesse científico acima do amoroso e a busca pela verdade, muitas vezes, como fim maior que a própria busca pela justiça social que o combate ao crime deveria almejar.

É, em especial, essa exaltação à ciência, à razão e a outras virtudes do intelectual oitocentista que criou o distanciamento necessário de outras vertentes mais sensacionalistas da narrativa criminal, permitindo que a ficção detetivesca alcançasse a autonomia necessária para, por quase cem anos, se tornar quase sinônimo do gênero como um todo.

Se a história de surgimento e consolidação da narrativa criminal é, sobretudo, uma viagem ao século XIX, é no começo do século XX que encontraremos as raízes das reflexões teóricas e críticas sobre o gênero.

Teoria e crítica

Ainda que, como vimos, essa heterogeneidade de abordagens literárias do crime estivesse presente bem antes do surgimento do primeiro detetive, por muito tempo apenas o limitado recorte investigativo foi abordado pela crítica especializada. Assim como olhar para as origens da narrativa criminal nos ajuda a entender a própria

opção por esse conceito, explorar a trajetória crítica do gênero esclarece os processos graduais de mudança na abordagem teórica e metodológica que culminarão nessa expansão de fronteiras, caminho que começa bem antes dos estudos acadêmicos entrarem no debate.

Os primeiros críticos reconhecidos da narrativa criminal foram, em sua grande maioria, os próprios autores da ficção detetivesca, que, convidados a escrever artigos de opinião, ensaios ou prefácios para obras do gênero, acabaram por tecer as primeiras considerações sistematizadas do gênero: G. K. Chesterton, Dorothy Sayers, Austin Freeman e S. S. Van Dine, entre outros. Nesse primeiro e crucial momento da crítica, dada sua longevidade, podemos identificar uma abordagem do gênero que se concentra em três características centrais: uma defesa contra os ataques apontados à literatura de massa na época; uma metodologia historiográfica que toma Poe como ponto de origem; e uma postura prescritiva que, pela definição da estrutura e convenções do gênero, limita o que faz e o que não faz parte de seu *corpus*.

237

Chesterton (2020, p. 96-108), por exemplo, publica, ainda em 1901, em uma coletânea de ensaios apologeticos sobre temas variados, “uma defesa da ficção detetivesca” e “uma defesa do *penny dreadful*”, ambos textos dedicados a justificar a legitimidade do gênero criminal dentro da literatura⁷. Além de combater o argumento mais generalizante do valor estético, utilizado amplamente para inferiorizar a literatura de massa, Chesterton precisa lidar com um dos mais recorrentes ataques à narrativa criminal: incitar a violência e o crime nos leitores, sobretudo mais jovens⁸.

7 Enquanto a defesa à ficção detetivesca acompanha a tendência crítica, vale notar como a defesa ao *penny dreadful* é mais temerária, se opondo à postura moralista de boa parte da sociedade, que via nas histórias centradas em criminosos, um incentivo à própria criminalidade, sendo não raramente alvo de censura em períodos políticos mais conservadores.

8 Enquanto boa parte de tais ataques partiam de jornais sensacionalistas, em discursos moralistas feitos para agradar a classe média conservadora,

Enquanto Chesterton ainda tentava salvar não apenas a ficção detetivesca mas legitimar a própria leitura da literatura de massa, não foi rara, em críticos posteriores, uma postura que tentava não defender esse tipo de literatura, mas alçar as histórias de detetive a um patamar mais elevado que os demais gêneros que circulavam entre o grande público. É a estratégia de Austin Freeman em “A arte da ficção detetivesca” (2020[1924]), por exemplo. Nela, o autor afirma que: “A qualidade distintiva de uma história detetivesca, que a difere de **todos os outros tipos de ficção**, é a de que a satisfação que ela oferece ao leitor é, principalmente, uma satisfação intelectual” (2020, p. 16. Grifos nossos). Por “outros tipos de ficção”, aqui, podemos pensar nos outros gêneros da literatura de massa, que, para o autor, apontariam para o sensacionalismo. Como ele mesmo diz, a ficção detetivesca “tende a ser confundida com a **mera** ficção criminal, na qual os incidentes — trágicos, horríveis e até repulsivos — formam o tema de fato, e a qualidade almejada é o horror — **sensacionalismo bruto e pungente**” (2020, p. 14. Grifos nossos).

Textos como os de Austin, surgidos nas primeiras décadas do século XX, acompanham, ainda, a tendência oitocentista ao método historiográfico. Dessa forma, é frequente que textos de maior fôlego sobre a ficção detetivesca, nesse momento, venham acompanhados de longos panoramas que partem das origens do gênero – em geral, tomando Poe como marco inicial – aos últimos desdobramentos daquela que viria a ser conhecida como a *Golden Age* das histórias de detetive. Será essa a abordagem de Edward Murray Wrong, no seu prefácio à coletânea *Crime and Detection* (1926) ou posteriormente Willard Huntington Wright – nome real do autor S. S. Van Dine – no seu prefácio de *The Great Detective Stories* (1927). Dada

não eram incomuns também em textos críticos mais elaborados. Como exemplo, podemos destacar “Decline of the English Murder”, do autor e crítico George Orwell (1968).

a proficuidade do gênero durante as primeiras décadas do XX, um bom panorama histórico da ficção detetivesca pedia de seus críticos a leitura de centenas, senão milhares de obras, como aponta Howard Haycraft (1947, p. 33) sobre a preparação de Wright, afirmando que o autor lera uma biblioteca de mais de duas mil obras sobre o gênero durante um longo período de recuperação médica.

Mesmo que hoje, como veremos, o gênero tenha sido explorado por diversas outras abordagens, o método historiográfico ainda é frequentemente priorizado em livros mais gerais sobre a narrativa criminal. Para citar apenas alguns, *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity* (2004), de Stephen Knight, *Crime fiction* (2005), de John Scaggs, e *Twentieth-Century Crime Fiction* (2010), de Lee Horsley, todos orientam suas considerações sobre o gênero a partir de uma lógica historiográfica, ainda que incorporem nelas leituras que apontarão para outras abordagens do gênero, sobretudo a sociológica.

Nessa primeira crítica à narrativa criminal, os panoramas históricos dividiram espaço com algumas considerações mais gerais sobre o fazer da ficção detetivesca, em que se destacava uma posição prescritiva sobre as ferramentas, estruturas ou estratégias necessárias para a produção de uma supostamente boa história de detetives. A quase sátira dessa ampla postura prescritiva dos críticos à época pode ser vista nas famosas “Vinte regras para escrever histórias de detetives”, de S.S. Van Dine, publicado pela primeira vez em 1928 na *American Magazine*. Começavam, nessas primeiras décadas do século XX, a se popularizar, ainda, os manuais de escrita de ficção detetivesca, que eram, por definição, prescritivos. É, contudo, em um desses manuais que encontraremos um dos estudos mais completos sobre o gênero, mais de uma década antes dos famosos prefácios de Wrong, Wright e Sayers: *Technique of the Mystery Story* (1913), de Carolyn Wells, um estudo vigoroso de mais de 300 páginas abrangendo considerações teóricas, históricas e formais sobre a ficção detetivesca.

Como mencionamos anteriormente, por uma série de razões, há uma grande escassez de estudos críticos voltados para o lado não investigativo do gênero – motivo pelo qual, nesse primeiro momento, eu venho falando de *ficção detetivesca* e não narrativa criminal. No entanto, vale destacar, antes de prosseguir com nosso panorama crítico, o trabalho notável empreendido por Frank Wadleigh Chandler em 1907, denominado *The Literature of Roguery*. Nele, Chandler, que de forma alguma pensava seu objeto de estudo como parte da narrativa criminal, faz um minucioso panorama da literatura picaresca na Europa. Ao fazê-lo, no entanto, dada a flexibilidade com que encara essa *literature of roguery* mencionada no título, acaba mapeando muito do que compunha as narrativas criminais centradas nos criminosos até então.

240

O único que talvez se altere nesse cenário imediatamente após as primeiras três décadas de crítica da ficção detetivesca – em que podemos incluir ainda *Le “Detective Novel” et l’influence de la pensée scientifique*, de Régis Messac, em 1928 –, é a maneira como a ficção detetivesca passa a ser encarada pela crítica, agora mais consciente de si e de seus métodos. Além disso, a popularização do gênero ao longo da chamada era de ouro torna progressivamente desnecessário o esforço apologético que anteriormente se utilizava na defesa da ficção detetivesca contra os ataques à literatura de massa. E é justamente dessa popularidade do gênero que surgirá o grande problema teórico-crítico para a crítica especializada nas décadas de 40 e 50: a literatura detetivesca *hardboiled*, conhecido popularmente como romance *noir*.

Um crítico central para o período foi o editor Howard Haycraft, que publicou, na década de 40, duas obras de grande relevância para o estudo da narrativa criminal – a partir dos quais, inclusive, boa parte desse panorama anterior pôde ser feito: *Murder for Pleasure* (1941) e *The Art of the Mystery Story* (1946). Em

ambos, já vemos menções à chamada *hardboiled school*, dando a Hammett o mérito da criação:

As narrativas enxutas, dinâmicas e nada sentimentais de Hammett criaram um estilo definitivamente americano, bem separado e distinto do padrão inglês aceito (tão separado e distinto que, na verdade, até hoje alguns formalistas de pouca visão se recusam a admitir que são histórias de detetives! Mas, com esse paroquialismo estreito, o verdadeiramente eclético estudante não lida)⁹.

Entre os formalistas de visão estreita apontados por Haycraft sem dúvida estarão críticos como W. H. Auden, que, em seu antológico ensaio “The Guilty Vicarage”, de 1948, ao falar sobre o espaço no romance, aponta o contexto urbano violento, miserável e corrupto do *hardboiled* (mais especificamente da literatura de Raymond Chandler) como um afastamento pleno do espaço adequado para a ficção detetivesca (1980, p. 19).

241

O próprio Chandler ficará do outro lado da polêmica, não deixando de atacar, também, a ficção detetivesca nos moldes britânicos, como vemos no ensaio “The Simple Art of Murder”, publicado quatro anos antes do texto de Auden. Nele, o autor critica a falta de realismo dos enredos e aprofundamento dos personagens, o que, em parte, é justamente o que faz com que Auden empurre o autor para fora do gênero, na direção do que os anglófonos chamam de *literary fiction*.

O grande problema da entrada do *hardboiled* nos estudos da ficção detetivesca é que, diante de uma caracterização altamente prescritiva, muitas vezes alcançando os detalhes absurdos das regras de Van Dine, uma literatura ao mesmo tempo muito subversiva às

⁹ No original: “Hammett’s lean, dynamic, unsentimental narratives created a definitely American style, quite separate and distinct from the accepted English pattern. (So separate and so distinct, in fact, that to this day certain short-sighted formalists refuse to admit they are detective stories at all! But with such narrow parochialism the truly eclectic student can have no traffic.)”

convenções do gênero e muito bem recebida popularmente como integrante da ficção detetivesca, abala por completo os pilares caracterizadores que até então norteavam a crítica.

Ao longo dos anos 60, a solução para essa heterogeneidade ameaçadora foi não a fuga a uma definição estável mas um aprimoramento na descrição estrutural do gênero, que, agora, pudesse incorporar a revolução trazida pelo *hardboiled*, tal como vemos bem ilustrado pelo popular *Le Roman policier*, do dueto de autores Pierre Boileau e Thomas Narcejac, em 1964.

242 Enquanto o formalismo de Auden não se distancia tanto da abordagem de análise dos elementos narrativos constituintes do gênero já encontrados, por exemplo, no manual de Caroline Wells, o livro de Boileau e Narcejac constrói, de fato, um sistema estruturalista para o gênero detetivesco. Ainda presos ao paradigma investigativo, os autores seguirão o método de redução do *corpus* aos constituintes mínimos – detetive, criminoso e vítima (1991, p. 41) – e, daí, traçam, por meio da relação entre as unidades, sua teoria do gênero, vendo no destaque dado a cada um desses três elementos uma das vertentes do dito romance policial: o romance de enigma – também chamado *whodunit*, ficção detetivesca aos moldes de Doyle e Christie –, cujo elemento ordenador seria o detetive; o *noir* – ou *hardboiled* –, em que o criminoso ganharia destaque; e o *thriller* – ou suspense –, o romance centrado na vítima.

Todorov, fundamentado pelo texto dos autores franceses, arriscará uma breve incursão estruturalista no gênero através de seu ensaio “Tipologia do romance policial”, publicado em 1966. Menos ambicioso que a tentativa abrangente de Boileau e Narcejac, Todorov trabalhará em uma definição da ficção detetivesca por meio da relação estabelecida entre narrativa e tempo. Para o autor, a base da ficção detetivesca é o jogo estabelecido entre duas histórias, a do crime e de sua investigação. Através do deslocamento de foco e caracterização de cada uma dessas histórias, encontraremos, assim

como no caso de Boileau e Narcejac, esboçadas as diversas vertentes do gênero e suas características centrais.

Tanto as abordagens formalistas mais antigas quanto os diálogos com o estruturalismo francês propriamente dito são, em parte, uma consequência de uma característica chave da literatura de massa, sua capacidade potencialmente ilimitada de variações em cima de uma mesma matriz reconhecível. E, nesse sentido, a ficção detetivesca tradicional se destaca ao ser caracterizada, sobretudo, por um padrão narrativo quase fixo. Em termos do formalismo russo, uma fábula da qual infinitas tramas podem ser (re)produzidas¹⁰. No entanto, assim como muito se criticou o estruturalismo por sua incapacidade de escapar de seus próprios sistemas e dialogar com a realidade, os estudos que se restringiram a isso no campo da narrativa criminal também perderam território para abordagens que passaram a levar em conta a relação da obra com seus contextos de produção – sobretudo em um gênero centrado em assuntos de grande relevância social, como crime, justiça, moral, violência etc. A proposta de uma abordagem mais equilibrada ganha força por meio do trabalho seminal de John Cawelti sobre a literatura de massa: *Adventure, Mystery and Romance*, publicado em 1976.

243

Ao abordar esses padrões formais da ficção detetivesca – e de outros gêneros – por meio do conceito de fórmula, o autor busca articular uma dimensão estrutural e uma dimensão cultural dessas recorrências:

¹⁰ Até meados do século, não era raro ver, entre os críticos, certa visão apocalíptica de que, dada a fecundidade do gênero – só Agatha Christie escreveu mais de 60 romances –, tais tramas em pouco tempo se extinguíram, levando o gênero a um fim por exaustão. No entanto, tais perspectivas ignoravam justamente o crescimento de variantes que revigoraram profundamente a ficção de crime, como o *hardboiled*, que, na década de 40, ainda firmava seu território. Raymond Chandler, no já mencionado “The Simple Art of Murder” critica justamente a incapacidade do gênero de fugir das fórmulas e se reinventar, tarefa que ele, na escrita, tenta – e consegue – levar a cabo.

O conceito de fórmula como eu o defini é uma forma de generalizar as características de grandes grupos de obras individuais a partir de certas **combinações entre materiais culturais** e **padrões de história arquetípicos**. É útil primariamente como uma forma de fazer inferências culturais e histórias sobre as fantasias coletivas compartilhadas por amplos grupos de pessoas e de identificar diferenças entre essas fantasias de uma cultura ou período para outro¹¹. (Cawelti, 1976, p. 7. Tradução nossa, grifos nossos.)

Por um lado, Cawelti reconhece que a recorrência de padrões de enredo, personagens típicos ou cenários específicos é uma característica determinante para esse tipo de literatura, sendo crucial para a própria associação de uma obra ao gênero. Por outro, no entanto, entende que, para que tais elementos, ou fórmulas, surjam e se consolidem na literatura, é preciso que tenham relevância para a cultura do seu contexto de produção, de forma que tal recorrência se torna um signo sobre medos, ansiedades e fantasias que permeiam o imaginário de uma época.

Usar as fórmulas da literatura de massa para fazer inferências sobre o imaginário de determinada sociedade vai se tornando, nos anos seguintes, um dos principais métodos da crítica especializada na área. Nos anos posteriores à publicação de Cawelti, vemos a multiplicação de, por um lado, abordagens sociológicas da narrativa criminal, buscando as relações entre as noções de crime e justiça de determinada época e as maiores tendências no gênero, como encontrado em *Delícias do crime: história social do romance policial*, do economista marxista Ernest Mandel, publicado em 1985 e traduzido

11 No original: “The concept of a formula as I have defined it is a means of generalizing the characteristics of large groups of individual works from certain combinations of cultural materials and archetypal story patterns. It is useful primarily as a means of making historical and cultural inferences about the collective fantasies shared by large groups of people and of identifying differences in these fantasies from one culture or period to another”.

para o português três anos depois. E, por outro, abordagens psicológicas, que investigam que tipo de desejos, fantasias, pulsões ou sublimações estão em jogo nessa atração fatal que o grande público parece ter pelo gênero criminal, como vemos em *The Crime Novel: a Deviant Genre*, do crítico literário Tony Hilfer, publicado em 1991.

Enquanto alguns autores, como os mencionados acima, buscaram leituras mais focadas em questões específicas, outros buscavam conciliar essas muitas visões que a crítica passava a oferecer. Junto ao texto de Cawelti, um marco, sem dúvida, da crítica nos anos 70 foi o já mencionado *Bloody Murder: from Detective Story to the Crime Novel*. Seguindo a abordagem historiográfica, mas trazendo consigo influências da análise estrutural, sociológica e psicológica, Symons será um dos primeiros tanto a notar as limitações dos conceitos tradicionais do gênero, quanto a colocar a vertente investigativa em diálogo com a centrada em criminosos.

No final, será justamente essa abordagem mais generalista, de base historiográfica, recuperada por Symons que se consolida na crítica acadêmica do gênero. A partir dos anos 80, mas sobretudo nos 90, vemos multiplicarem-se as pesquisas universitárias sobre a narrativa criminal, culminando em obras como *Form and Ideology in Crime Fiction* (1980), de Stephen Knight, e *Crime Fiction: from Poe to Present* (1998), de Martin Priestman. Com a expansão das fronteiras do gênero, paulatinamente a crítica da, agora, *crime fiction* passa a se debruçar sobre uma infinidade de vertentes até então apagadas de sua trajetória: os mistérios do Gótico, as narrativas de Newgate, os romances de sensação, os *penny dreadfuls* oitocentistas, os mistérios urbanos aos moldes de Eugène Sue, a *gangster fiction*, a *caper story*, os suspenses psicológicos, a ficção de *serial killers* e muito mais.

Como vimos no nosso panorama histórico, uma das primeiras consequências dessa inclusão é um deslocamento dos marcos originários do gênero, em que Poe, ainda que mantenha seu lugar de honra na formulação dos fundamentos da história de enigma, não

mais será tomado como fundador do gênero. Tal modificação opera, ainda, outra drástica mudança para a crítica da narrativa criminal: ao se libertar das fórmulas e convenções restritas da ficção detetivesca anglófona como eixo definidor, permite que países periféricos, até então, munidos apenas de raros exemplares de uma produção nacional – e que dificilmente escapavam ao status de emulações de segunda categoria – passem, agora, a remapear sua trajetória no gênero a partir da noção mais ampla e flexível do crime como elemento central.

246

Para o Brasil, isso significa sair do limitado *corpus* levantado por Sandra Reimão em *Literatura policial brasileira*¹² (2005), ainda preso à visão mais restrita do gênero, como o título já aponta, para uma vigorosa tradição de obras que representam e refletem sobre o crime e seus agentes, dos folhetins sobre criminosos célebres à narcoliteratura contemporânea – como vemos em *As narrativas criminais na literatura brasileira* (2019), de Pedro Sasse.

A partir da consolidação desse novo horizonte do até então romance policial, vemos uma grande expansão da crítica especializada sobre o gênero, tanto nos países anglófonos quanto no resto do mundo, o que alimenta os debates sobre a narrativa criminal como uma *world literature* (cf. King, 2014; Pepper; Schmid, 2016). Se desde o século XIX, as narrativas criminais já eram um fenômeno transnacional – tomemos como exemplo o fenômeno de *Os mistérios de Paris* –, no mundo das redes e dos *streamings*, mais do que nunca o consumo do gênero é uma experiência global. É curioso, no entanto, pensar que nossas relações com as noções de crime e justiça não poderiam ser mais díspares: a polícia, enquanto símbolo, tem um significado muito diferente para um cidadão periférico do Brasil e para um espectador da classe média do norte da Europa. Tentar

12 Vale destacar que a limitação desse *corpus* nada tem a ver com a qualidade da pesquisa de Reimão, que faz, dentro das possibilidades, um trabalho esplêndido de recuperação de nossa trajetória detetivesca.

entender em que medida tais diferenças são superadas ou determinam nossa relação com essas narrativas criminais transnacionais é um dos grandes desafios para a crítica contemporânea.

Considerações finais

A grande variedade de abordagens, obras e temas que permeiam os estudos da narrativa criminal, hoje, torna difícil enxergar, como em recortes anteriores da trajetória crítica do gênero, tendências claras por parte dos pesquisadores. No entanto, acompanhando um movimento crítico mais amplo dos estudos culturais, propomos como tema central para a tendência crítica contemporânea da narrativa criminal a ideia de margem.

Por um lado, essa ideia de margem assume a forma do grande interesse crítico no movimento de deslocamento, nas últimas décadas, de personagens socialmente marginalizadas do papel de vítimas e criminosos para o papel de investigadores (cf. Portilho, 2016), colocando em xeque, nessa transição, ideias absolutas de justiça e ordem que servem à manutenção do status quo. Tal crítica nos mostra como esses novos detetives negros, imigrantes, mulheres ou LGBT desvelam não apenas os mistérios relacionados aos crimes, mas também as mazelas sociais que, na maioria dos casos, servem de causa aos próprios delitos¹³.

Essa mudança de protagonismo tende a acompanhar uma alteração no perfil dos próprios autores, que, como integrantes dos grupos sociais focalizados na obra, combatem certos arquétipos exotizantes que, por muito tempo, vigoraram no gênero – do morador da favela à *damsel in distress*. Tal tomada de voz, na narrativa criminal brasileira, alterará drasticamente a abordagem e representação

13 Para conhecer um pouco sobre essa produção, conferir autores afro-americanos como Walter Mosley e Barbara Neely; chicanos como Rolando Hinojosa, Rudolfo Anaya e Lucha Corpi; LGBTQIA+ como Lev Raphael, Renee James e T.E. Wilson; e periféricos como Paulo Lins, Ferréz, Jessé Andarilho, Ana Paula Maia ou Raquel de Oliveira.

dessas figuras do crime e da justiça, como bem percebe o professor João César de Castro Rocha na transição, na virada do século XXI, de uma dialética da malandragem, para a chamada “dialética da marginalidade” (Rocha, 2005).

248 Por outro lado, a ideia de margem aponta também para os limites tradicionais do gênero, expandindo, nesse processo o escopo de análise mais restrito no objeto literário para outras mídias, com destaque para a TV/streaming – as séries criminais hoje, assumem, na cultura de massa, o papel de principais canais de circulação do gênero –, o cinema, os jogos digitais e os quadrinhos. Tal inclusão leva, conseqüentemente, a um questionamento das próprias fronteiras definidoras do gênero, colocando a narrativa criminal metafísica, ou pós-moderna (cf. Merivale; Sweeney, 1999) – caracterizada justamente pela subversão consciente das fórmulas e convenções do gênero – no centro da discussão crítica.

Por fim, propomos que, hoje, o que se entende como *crime fiction* na crítica anglófona ou narrativa criminal aqui, já ultrapassa a ideia inicial de um gênero estável da cultura de massa para se tornar um campo de estudo transdisciplinar cujo objeto são as múltiplas apropriações que as variadas mídias fazem do crime e de seus temas afins – justiça, violência, ordem, transgressão, moral etc. Seja por meio dos atualmente populares podcasts de crime, dos tradicionais *blockbusters* de espionagem ou por uma literatura testemunhal sobre a violência urbana e o descaso do estado, é justamente a convivência – muitas vezes conflitante – dessas formas tão heterogêneas de se representar e refletir sobre o crime, suas causas, conseqüências, agentes e vítimas, que alimenta um campo de estudo que, mesmo após mais de um século, não para de crescer, tanto lá fora quanto no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O Mundo Emocionante do Romance Policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ALENCAR, Ana Maria de. O que é o fait divers? Considerações a partir de Roland Barthes. Disponível online em <http://www.ciencialit.ufrj.br/docente/trabalhos/trabalhos/ana_alencar_fait_divers.html> Acesso em 13/05/2009.
- AUDEN, Wystan Hugh. The Guilty Vicarage. In: WINKS, Robin W (ed.). *Detective Fiction: a Collection of Critical Essays*. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1980. p. 15-24
- BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BELL, Ian A. Eighteenth-century crime writing. In: *The Cambridge companion to crime fiction*, ed. Martin Priestman. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2003. p.7-17.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- CAUSO, Roberto de Souza. Os Pulps Brasileiros e o Estatuto do Escritor de Ficção de Gênero no Brasil. *Alambique: revista acadêmica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasía*, vol. 2, n. 1, 2014.
- CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Popular Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. “Uma defesa da ficção detetivesca”. In: PORTILHO, Carla; MILLER, Marcela; SASSE, Pedro. *Primeiras pistas: as origens críticas da narrativa criminal*. Niterói: Hugin+Munin, 2020.
- COUTINHO, Sonia. *Rainhas do Crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*, org. Leo Charney e Vanessa Schwartz. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: the Life and Times of the Detective Story*. Nova York: D. Appleton-Century Company, 1941.

_____. *The Art of the Mystery Story: a Collection of Critical Essays*. Nova York: Grosset & Dunlap, 1947.

HILFER, Tony. *The Crime Novel: a Deviant Genre*. Austin: University of Texas Press, 1990.

HORSLEY, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2005.

_____; RZEPKA, Charles. *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

_____. “Uma defesa do *penny dreadful*”. In: PORTILHO, Carla; MILLER, Marcela; SASSE, Pedro. *Primeiras pistas: as origens críticas da narrativa criminal*. Niterói: Hugin+Munin, 2020.

JEHA, Julio. Literatura criminal: uma narrativa da violência urbana. *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [S.l.], n. 2, p. 89-101, 2011. ISSN 2525-4529. Disponível em: <http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/470>. Acesso em: 09 out. 2022.

250

KING, Stewart. Crime Fiction as World Literature. *Clues: A Journal of Detection*, 32(2): p. 8-19, 2014.

KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. Londres: The Macmillan press, 1980.

_____. *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elisabeth. “The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story”. In.: _____ (org.). *Detecting Texts: the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1999.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MURCH, Alma E. *The development of the detective novel*. London: P. Owen, 1958.

ORWELL, George. – Decline of the English Murder □. In: ORWELL, Sonia; Angus, Ian (Ed.). *The Collected Essays, Journalism, and Letters of George Orwell*. Vol. IV. Londres: Secker & Warburg, 1968. P. 98-101.

PEPPER, Andrew; SCHMID, David. *Globalization and the State in Con-*

temporary Crime Fiction: a World of Crime. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

POE, Edgar Allan. *Tales of Mystery and Imagination*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1993.

PORTILHO, Carla; MILLER, Marcela; SASSE, Pedro. *Primeiras pistas: as origens críticas da narrativa criminal*. Niterói: Hugin+Munin, 2020.

PORTILHO, Carla. *As herdeiras de Miss Marple e a práxis cotidiana como tática de resistência*. Rio de Janeiro: Makunaima edições, 2016.

PORTO, Ana Gomes. Confeccionando ficções criminais: os arquivos e a literatura de crime. *História Social*, (22/23), 143–163, 2012. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/rhs/article/view/1206>. Acesso em: 09 out. 2022.

PRIESTMAN, Martin. *Crime Fiction: From Poe to the Present*. Plymouth: Northcote House, 1998.

_____. (Org.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

PYKETT, Lyn. The Newgate novel and sensation fiction. In: *The Cambridge companion to crime fiction*, ed. Martin Priestman. Cambridge, UK; New York : Cambridge University Press, 2003. p.19-39.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro. The Dialectic of Marginality: Preliminary Notes on Brazilian Contemporary Culture. *Centre for Brazilian Studies*, Oxford, University of Oxford, 2005, p. 1-39.

SASSE, Pedro. Histórias de sangue: o crime e o medo urbano no Brasil. In: *O medo como prazer estético: (re)leituras do gótico literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p.41-62.

_____. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. 476f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura), Instituto de Letras, UFF, Niterói.

_____. Três obstáculos a uma crítica da narrativa criminal. In: CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira; CAVALHEIRO, Juciane; NOGUEIRA, Mara Genecy Centeno (orgs.). *Literatura comparada, influências e fronteiras*. Boa vista: Editora da UFRR, 2020.

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Londres: Routledge, 2005.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo

popular. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*, org. Leo Charney e Vanessa Schwartz. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SYMONS, Julian. *Bloody Murder: from the Detective Story to the Crime Novel: a History*. 3^a ed. Nova York: Viking, 1985.

WRONG, Edward Murray. Prefácio a *Crime and Detection*. Trad. Pedro Sasse. In: PORTILHO, Carla; MILLER, Marcela; SASSE, Pedro. *Primeiras pistas: as origens críticas da narrativa criminal*. Niterói: Hugin+Munin, 2021. p. 27-43.

Sistema literário

Anita Martins Rodrigues de Moraes

Com a *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959), Antonio Candido tornou o conceito de “sistema literário” amplamente conhecido entre os estudiosos de literatura no Brasil. Neste verbete, o conceito de “sistema literário” será abordado mediante a formulação candidiana e com base no estudo de algumas das críticas que recebeu.

253

Na introdução à *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido define sua obra como o estudo da “formação” de uma “literatura propriamente dita” no Brasil, isto é, configurada como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns” (Candido, 1964, p. 25). Em sua avaliação, até as Academias de Letrados do século XVIII, teríamos apenas “manifestações literárias”; a partir de então, a configuração de um sistema que se consolidaria ao longo do Romantismo. Quais seriam e como se produziriam os “denominadores comuns” responsáveis pela articulação de um “sistema literário” no Brasil? O autor aponta os seguintes elementos decisivos: 1) conjunto de produtores mais ou menos conscientes de seu papel; 2) conjunto de receptores; 3) mecanismo transmissor (“de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos” [Candido, 1964, p. 25]). A esses elementos, acrescenta outro: a continuidade. Ou melhor, quando a literatura se constitui como sistema, “[...] ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária.” E acrescenta: “Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização.”

(Candido, 1964, p. 26) As obras serão, então, abordadas como “integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando no tempo, uma tradição.” Antes da constituição desse sistema e, então, de uma tradição, podem surgir obras de qualidade, seja por inspiração individual, seja por “influência de outras literaturas”, não havendo, porém, “literatura propriamente dita” (Candido, 1964, p. 26).

254 Em “A literatura e a vida social”, segundo capítulo de *Literatura e sociedade* (1965), Antonio Candido repõe a noção de “sistema”.¹ Nesse texto, formula uma teoria sociológica da literatura atenta às especificidades do objeto literário e ocupada com a literatura enquanto prática social dinâmica, que mantém com a sociedade uma relação de mútuos condicionamentos (há não apenas o vetor sociedade-obra, mas também o vetor obra-sociedade). Concebendo a literatura como uma prática social entre outras, propõe que a investigação de certos fatores externos – como a posição social do autor, o modo de circulação da obra, que inclui a natureza de seu veículo (oral, manuscrito, impresso), e a maneira como se dá a recepção – pode contribuir para uma melhor compreensão do texto literário, objetivo maior do crítico.

Entendendo a arte como um processo de comunicação, Antonio Candido chama a nossa atenção para sua dimensão coletiva: para além do estudo da obra em si mesma, importa considerar seu contexto de produção e recepção. O estudioso desenvolve também uma reflexão sobre o caráter tanto comunicativo como expressivo da arte. Vejamos:

Mas, justamente porque é uma comunicação expressiva, a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista. Estas seriam nela tudo, se fosse possível o solipsismo;

¹ O texto foi publicado pela primeira vez com o título “Arte e vida social” no *Boletim de psicologia*, n. 35-36, São Paulo, em 1958. Trata-se, assim, de um estudo coetâneo à *Formação da literatura brasileira* (1959).

mas na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado (como alguém para quem se exprime algo), é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência. (Candido, 2000, p. 21)

Para se expressar, o artista necessariamente recorre ao “arsenal comum da civilização para os temas e formas de arte”, não existindo, assim, produção artística desligada de um processo comunicativo, isto é, de uma linguagem artística (formas, temas) socialmente partilhada. É esse “arsenal comum” que se organiza, na perspectiva de Antonio Candido, como um “sistema simbólico de comunicação inter-humana”. Por “sistema simbólico” entende, assim, um conjunto de recursos expressivos elaborado por um grupo, a partir do qual se dão a produção e recepção das obras de arte. Ou seja, o artista parte desses recursos expressivos para elaborar sua obra e o público se vale deles para interpretá-la. Antonio Candido destaca também que os recursos expressivos existem nas próprias obras, de maneira que o “sistema simbólico” é, concretamente, um conjunto de obras de arte.

É importante ter em mente que, para Antonio Candido, o “sistema simbólico” é histórico, ou seja, não é atemporal, transforma-se. Um artista do século XVIII deve operar com os recursos expressivos (formas e temas) de sua época, que são bem diferentes daqueles a que, por exemplo, um artista de vanguarda (de princípios de século XX) recorre. Inclusive a atitude do artista face ao sistema simbólico se modifica. Se no século XVIII a imitação dos modelos era muito valorizada, no século XX a ruptura com as convenções foi o gesto artístico preponderante. Assim, a maneira como os artistas lidam com os recursos expressivos existentes pode diferir. Uma obra de arte pode repor o “sistema simbólico” sem muitas mudanças, ou,

ao contrário, modificar bastante os temas e formas disponíveis, impactando e transformando o “sistema simbólico”. No primeiro caso, as expectativas do público são correspondidas (configurando-se uma “arte de agregação”), de maneira que a recepção se dá como reconhecimento; no segundo caso, as expectativas são frustradas, levando o receptor a rever seus parâmetros (trata-se então, nos termos do autor, de “arte de segregação”).

256 Para Antonio Candido, a arte, como um “sistema simbólico de comunicação inter-humana”, pressupõe os elementos de todo processo comunicativo (comunicante, comunicado, comunicando) para funcionar. A literatura, como uma forma de arte, pressupõe os mesmos elementos, ou seja, o triângulo escritor-obra-público (o escritor sendo o *comunicante*, a obra o *comunicado* e o público o *comunicando*). Nesse sentido, investigar como se organizam os produtores (escritores) e os receptores (público) das obras literárias, como elas circulam e em qual suporte, torna-se fundamental para reconhecermos a dimensão social da literatura. Se, para Antonio Candido, a literatura – como conjunto articulado de obras – depende de fatores externos, socioculturais, para se constituir, será apenas quando os escritores se identificam como sendo um grupo específico, estabelecendo objetivos comuns, e quando visualizam um público, com contornos mais ou menos definidos, que surgirá uma produção literária articulada, dotada de certa coerência e coesão. Assim, quando os poetas árcades, como Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810) e Silva Alvarenga (1749-1814), produziram suas obras, começava a existir no Brasil uma vida literária em torno de agremiações, de maneira que projetos literários eram debatidos coletivamente, traçando-se parâmetros comuns de produção e recepção (afinal, os acadêmicos eram tanto produtores como receptores das obras). Na perspectiva de Antonio Candido, os escritores românticos, como Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Gonçalves Dias (1823-1864) e José de Alencar, levaram

esse processo adiante, em condições políticas muito mais favoráveis.

Depois da Independência do Brasil, houve incentivo governamental para a produção artística e intelectual que afirmasse (e, assim, fomentasse) a identidade nacional. Aliás, com a vinda da Família Real em 1808, a Imprensa Nacional é criada (então, Impressão Régia) e os portos se abrem para o comércio com outras nações, de maneira que os livros passam a circular de forma menos restrita. A fundação de faculdades, como a Faculdade de Direito de São Paulo e a Faculdade de Direito do Recife (ambas fundadas em 1827), estimularia o convívio de estudantes envolvidos com as letras. Esse foi o caso, por exemplo, de Álvares de Azevedo (1831-1852) e Castro Alves (1847-1871).² Assim, tanto nas Academias setecentistas como na vida estudantil do século XIX, Antonio Candido viu condições propícias para que a literatura produzida no Brasil integrasse amplamente a vida social, ganhando especificidade, tornando-se *brasileira*.

257

Podemos entender, pelo exposto, que o conceito candidiano de sistema literário articula, de maneira dinâmica, elementos internos e externos às obras. Os elementos internos, formando um conjunto coerente, configuram o chamado *sistema simbólico*, ou

2 Esse também foi o caso do poeta Luiz Gama (1830-1882), que frequentou como ouvinte a Faculdade de Direito de São Paulo. Por ser negro e não ter tido acesso à educação básica, já que fora escravizado, não pôde se matricular formalmente; como advogado *ad hoc*, ou rábula, viria a libertar aproximadamente 750 pessoas escravizadas ilegalmente (conferir a edição crítica da obra de Luiz Gama [Hedra, 2021]). Sua intensa atuação na imprensa não encontrou referência na *Formação*, apesar da atenção de Antonio Candido aos gêneros públicos. Essa lacuna aponta para o fato de que o trabalho de Antonio Candido tratou majoritariamente (ou quase exclusivamente) de autores homens e brancos em seu estudo da formação do “sistema literário nacional”. Tal problema, no que tange à questão de gênero, é percebido por Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *A formação da leitura no Brasil*. Sobre a questão do racismo na historiografia da literatura brasileira, conferir o trabalho fundamental de Eduardo Assis Duarte (2014; 2021). Para um estudo da persistência de tais exclusões na literatura brasileira contemporânea, conferir Regina Dalcastagnè (2012).

seja, consistem nos recursos expressivos comuns às obras. Os elementos externos remetem aos fatores socioculturais indispensáveis para a existência do *sistema simbólico* (ou seja, para que as obras sejam produzidas e lidas). Apontam, assim, para os grupos sociais envolvidos na prática literária, para os agentes do processo, desde os escritores e o público leitor até os livreiros e críticos literários. Ainda integrando o sistema literário enquanto fatores externos, temos os meios de circulação das obras (academias, bibliotecas, livrarias, jornais, revistas, praças públicas, salões, escolas, etc.). Todo este conjunto vasto de fatores, que envolve desde formas e temas socialmente partilhados (e presentes nas obras) até a esfera econômica, de compra e venda dos livros e jornais, de financiamento dos escritores (que pode se dar de diferentes formas, como pagamento por parte dos editores ou como bolsas do governo, por exemplo), configura uma prática social integrada. O sistema literário, como concebido por Antonio Candido, é, assim, conceito articulador de diferentes esferas da realidade, envolvendo a economia, as relações sociais e a esfera da cultura.³

3 Em “A leitura na *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido” (2003), Marisa Lajolo elabora um importante e estimulante estudo sobre o desenvolvimento do conceito candidiano de “sistema literário”. Em sua investigação, a estudiosa aborda diversos trabalhos do autor, como “O escritor e o público”, “Literatura e cultura de 1900 a 1940” (que integrariam o volume *Literatura e sociedade*) e *Iniciação à literatura brasileira* (1997). Na apresentação da nova edição de *A formação da leitura no Brasil*, de 2019, intitulada “Revisitando *A formação da leitura no Brasil*”, Marisa Lajolo e Regina Zilberman informam que procuraram “levar adiante a lição da *Formação* de Antonio Candido.” (Lajolo; Zilberman, 2019, p. 15) Na avaliação das estudiosas, o gesto de Antonio Candido, ao “invocar o público leitor como um elemento tão relevante quanto a obra e o autor para compreender não apenas a atuação da literatura na sociedade, mas também sua historicidade, foi inovador e inquietante”. (Lajolo; Zilberman, 2019, p. 13) A perspectiva adotada pelas autoras parece apontar que a história da formação do sistema literário brasileiro, como estudada por Antonio Candido, coincide com a história da promoção de uma “indústria do lazer” no

Tanto na introdução à *Formação da literatura brasileira* como em “A literatura e a vida social”, chama a atenção o fato de que o estudioso se mostra em busca de uma alternativa metodológica, distinta da abordagem sociológica tradicional – tida como determinista e alheia ao propriamente literário – e do esteticismo – que parecia desprezar qualquer dado externo ao texto, incorrendo, em sua perspectiva, em retrocesso, no retorno a uma abordagem retórico-gramatical do texto literário. A proximidade entre a introdução da *Formação* e o texto “A literatura e a vida social”, no que tange à preocupação em se propor uma noção de “sistema”, pode ser notada nas seguintes passagens:

O conjunto dos três elementos [descritos anteriormente: produtores, receptores e mecanismo transmissor] dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo, como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (Candido, 1964, p. 25)

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo o processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra, um comunicando, que é o público

Brasil, de recorte burguês, que tem como produto “uma mercadoria muito específica”, o texto impresso em livro ou jornal (Lajolo; Zilberman, 2019, p. 26-27). Lembremos, nesse sentido, do sétimo capítulo do primeiro volume da *Formação*, especialmente, do subcapítulo “As condições do meio”, com destaque para o item “Livros” (Candido, 1964, p. 237-238). Sobre a circulação do impresso numa perspectiva histórica, conferir *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros* (2010), organizado por Aníbal Bragança e Márcia Abreu.

a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito. (Candido, 2000, p. 20)

Em ambas as passagens, temos em comum a definição de arte/literatura como “sistema simbólico de comunicação inter-humana” e, como tal, pressupondo os elementos constitutivos de qualquer processo de comunicação. Caberia, aqui, a questão: se toda produção artística/literária é uma forma de comunicação – nos termos de Candido, trata-se de “comunicação artística” –, como é possível haver “manifestação literária” sem “sistema literário”? Há alguma produção artística/literária independente de um “sistema simbólico de comunicação inter-humana”? Faz-se necessário, então, distinguir “sistema literário” e “sistema literário nacional”, pois o que não havia, na perspectiva de Antonio Candido, era um sistema autônomo, isto é, em que produção, circulação e recepção se dessem no Brasil – independente, portanto, do português – e uma tradição também autônoma.⁴ O que investigou na Formação foi, portanto, como a literatura brasileira se tornara chave no processo de formação da nacionalidade (ou de sua imaginação), isto é, como esteve vinculada à afirmação de uma identidade ou unidade nacional.

260

Para Luiz Costa Lima, o conceito candidiano de “sistema literário” não só dependeria do qualificativo “nacional” como deveria muito à antropologia funcionalista.⁵ Vejamos mais de perto. Costa

4 Em *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*, Luís Augusto Fischer questiona, porém, a tese da consolidação, no romantismo, do “sistema literário nacional”: “Um sistema, quer dizer, uma estrutura social que supõe entre seus critérios a leitura mas não conta com leitores, na impressionante proporção em que tal ocorria no Brasil (...), pode ele estar formado, em suma?” (Fischer, 2021, p. 138) Afinal, “o Brasil tinha escassíssimos leitores, com aquele constrangedor índice de menos de 20% de alfabetizados e a sombra da escravidão (mais os indígenas e caboclos), cuja mera existência tira parte da força histórica que é o sistema literário (...).” (Fischer, 2021, p. 138)

5 Vale notar que a redação da *Formação* e o desenvolvimento do trabalho sobre os caipiras paulistas, que resultaria na tese intitulada *Os parceiros*

Lima inicia o texto “Concepção de história literária na Formação” (1991) sugerindo que “a atividade crítico-literária no século XX se enraíza em três eixos”. Seriam eles: 1) “a questão da especificidade literária”; 2) “a relação da linguagem literária com a sociedade”; 3) “a ideia de literatura nacional”. O estudioso acrescenta que a ideia de literatura nacional remonta ao século XIX, devendo-se ao “privilégio concedido ao Estado-nação”. “Este absolutismo do nacional tornava as histórias literárias uma sucursal do pathos das histórias políticas, uma e outra movida pela ação de seus heróis e pais da pátria.” (Costa Lima, 1991, p. 149) No século XX, os dois outros eixos em que se funda a atividade crítico-literária teriam se afirmado rejeitando justamente essa subordinação do literário ao nacional, entendendo que esta abordagem “terminava por excluir a compreensão do próprio objeto literário.” (Costa Lima, 1991, p. 149-150) Esses eixos teóricos tendem a se distanciar no correr do século (polarizando-se crítica formalista e *New Criticism* versus crítica sociológica), porém, no princípio podiam confluir, como no caso do jovem Lukács – confluência que, para Costa Lima, seria mais desejável.

Numa primeira leitura da *Formação*, em particular de sua introdução, somos levados, entende Costa Lima, a pensar que Antonio Candido se afasta da questão nacional: “A crítica explícita ao critério determinista mostraria seu afastamento das histórias orientadas pela exclusividade do nacional” (Costa Lima, 1991, p. 152). Argumenta, porém, que a continuidade da leitura nos leva a repensar o lugar teórico de Candido. O estudioso lembra que é corriqueiro entender a proposição de Antonio Candido da seguinte maneira: “a

do Rio Bonito (defendida em 1954 e publicada em 1964), coincidiram em alguma medida (entre os anos 1940 e meados dos anos 1950). Ao estudar a alimentação do caipira, Antonio Candido se amparou em referenciais teóricos da antropologia funcionalista, com destaque para Malinowski e Audrey I. Richards.

ideia de sistema literário implica que só se pode falar em literatura nacional quando as obras aí produzidas são também aí recebidas e fecundadas.” (Costa Lima, 1991, p. 160) O problema que, em sua perspectiva, não costuma ser posto é: “quão extensa deverá ser a recepção atestada para que se lhe tenha como declaradora de um sistema? Bastará uma recepção atestada para que o sistema se afirme em funcionamento?” (Costa Lima, 1991, p. 160) Se assim fosse, argumenta, não haveria razão para a exclusão de Gregório de Matos. É então que Costa Lima examina a ideia de “sistema literário” notando a recorrência das atribuições de *coerência* e *organicidade*. Para tanto, cita passagens da obra de Antonio Candido, como a seguinte:

262

Os escritores brasileiros que, em Portugal ou aqui, escrevem entre, digamos, 1750 (início da atividade literária de Cláudio) e 1836 (iniciativa consciente de modificação literária com a *Niterói*), tais escritores lançam as bases de uma literatura brasileira orgânica, como sistema coerente e não manifestações isoladas. (Candido, 1964, p. 75)

Organicidade, coerência e caráter nacional faltam às produções anteriores. Vejamos como Costa Lima comenta o excerto:

Embora a frase pareça constituída por um tom descritivo e nada judicativo, como se o que ela refere não tivesse a importância decisiva que, no contexto da obra, de fato, tem, é nítida a concordância do efeito da ação descrita – as sementes em favor da organicidade e da coerência da literatura nacional – com o próprio lastro em que se funda o princípio de sistema do autor. (Costa Lima, 1991, p. 156)

Em seguida, com base em considerações do próprio Antonio Candido a respeito da influência da antropologia social inglesa em suas teorizações, o estudioso persegue as convergências entre a noção de “sistema literário” de Candido e a ideia de “sistema social” própria da abordagem funcionalista.⁶ Recorrendo a antropólogos

6 João Camillo Penna também investiga as noções de *forma*, *formação* e

como Radcliffe-Brown e Evans-Pritchard, Costa Lima nos faz ver como essa vertente da antropologia, partindo de uma analogia com o contexto biológico, “privilegia a ‘harmonia ou consistência do sistema’”. O sistema social dos Nuer, por exemplo, resulta, na abordagem clássica de Evans-Pritchard, “da mais absoluta coerência e a coesão não pouco invejável”. O resultado dessa influência na obra de Candido seria, na perspectiva de Costa Lima, “uma interpretação extremamente favorecedora da coesão homogeneizante. Quer-se dizer: ressaltadora de uma produção e de uma circulação literárias que favorecem a coesão nacional” (Costa Lima, 1991, p. 161).

Costa Lima segue tratando da polêmica exclusão do Barroco na formação de nosso sistema literário:

O Barroco é então “sequestrado” (Haroldo de Campos) da *Formação* não tanto porque sua circulação fosse drasticamente menor que a dos arcades senão porque impede que se lançassem “as bases de uma literatura brasileira *orgânica*, como sistema *coerente*.” Em termos da extensão de recepção de uns e outros a ideia de sistema, enquanto sistema, não supõe um patamar que justificasse a exclusão de Gregório e a inclusão de Cláudio Manoel e Tomás Antonio Gonzaga. Tais gestos só se explicam porque o peso recai na qualificação de sistema nacional. Só assim se faz justiça às palavras do autor. (Costa Lima, 1991, p. 162)

263

Costa Lima nos faz notar que, desde que pensado como “nacional”, o sistema literário não se consolida por haver um conjunto

sistema em Candido lidando com seu lastro funcionalista: “O *sistema* é o requisito para a existência literária, fora do sistema não se é. Esta é, muito simplesmente, a fórmula de Candido para o *sujeito* da literatura brasileira, a chave para a sua *autoformação*, a *forma* civilizatória em sua forma pura. Vemos o movimento que vai da descrição à prescrição implícito na aplicação do ponto de vista da Antropologia à História da Literatura Brasileira: é assim que funciona nas chamadas sociedades ‘primitivas’ e é assim que deveria funcionar na sociedade/literatura brasileira. Se não for assim, se está fora. Um critério metodológico (técnico) é também uma ferramenta poderosa de exclusão.” (Penna, 2020, p. 156).

mais amplo de receptores (como correntemente se entende); importa que os receptores, como os produtores, estejam comprometidos com a formação/afirmação da nacionalidade. É então, podemos pensar, que entra em cena a “consciência nacional” como decisiva na consolidação do sistema literário. De certa forma, essa “consciência nacional” impõe aos escritores, irmanados “na vontade de fazer literatura brasileira”, certos temas, imagens e tratamento da linguagem, tornando-se tais elementos internos ao texto literário decisivos na configuração do sistema articulado de obras:

264

Quatro grandes temas presidem à formação da literatura brasileira como sistema entre 1750 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir com o progresso do país; a incorporação aos padrões europeus. (Candido, 1964, p. 75)

O que resta notar é que, na perspectiva de Luiz Costa Lima, Antonio Candido participa desse “compromisso com a vida nacional”, endossando a perspectiva romântica. Assim, a exclusão do Barroco ocorre na esteira dos românticos, como também a inclusão dos árcades. O próprio Antonio Candido afirma: “O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos.” (Candido, 1964, p. 27) Nesse movimento, produz-se um cânone que, ao privilegiar a coesão nacional, contempla “um poeta insignificante como Casimiro de Abreu e mantém a sátira de Bernardo Guimarães em posição secundária”. (Costa Lima, 1991, p. 166)

Para abordarmos alguns desdobramentos de tal endosso, voltemos brevemente aos prefácios e à introdução da obra de Antonio Candido. No prefácio à primeira edição, os argumentos trazidos pelo autor em defesa da leitura de obras brasileiras parecem se confundir com um compromisso cívico:

Se não lermos as obras que a compõem [a literatura brasileira], ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreen-

são. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formaram os nossos. (Candido, 1964, p. 9)

Parece que estudar a formação da literatura brasileira confunde-se com o estudo da formação de nosso caráter, sendo por essa razão importante. Antonio Candido atribui, ainda, uma dimensão heroica à formação da literatura: aqueles que nela se empenharam tiveram que lutar contra uma forte resistência da terra, pois tratava-se de uma “terra inculta”. A aclimação da “cultura europeia” foi penosa; os escritores do passado merecem, por seu feito, nossa consideração. Sugere-se que a história da formação da literatura brasileira coincide com a dessa aclimação. Logo a seguir, acrescenta a famosa frase: “Neste caso, o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo”. (Candido, 1964, p. 10) Aqui, parece evidente o deslize da abordagem de Antonio Candido para o estudo da história literária como capítulo da história nacional, com seus heróis a serviço da nação e da civilização, responsáveis por seu progresso. Torna-se necessário perguntar até que ponto podemos vir a ser mobilizados por uma espécie de “desejo” de que tenhamos uma literatura “articulada enquanto sistema literário” porque nos angustia a ideia de que, sem ela, cairíamos na categoria de “terra inculta”.⁷

⁷ Avanço nessa discussão em “Notas sobre o conceito de ‘sistema literário’ de Antonio Candido nos estudos de literaturas africanas de língua portuguesa” (MORAES, 2010). Sobre a importância do modelo formativo de Antonio Candido nessa área de estudos, conferir “Antonio Candido e as literaturas africanas de língua portuguesa”, de Rita Chaves (2018). Vale lembrar que Benjamin Abdala Jr. propõe o conceito de macrossistema literário, articulador de sistemas literários nacionais, para estudo das literaturas de língua portuguesa (Abdala Jr. 1988).

Luiz Costa Lima tem, assim, bastante razão ao sugerir que a *Formação* tende para o eixo da crítica literária que privilegia o nacional, concebendo a história literária como uma sucursal da história política das nações que, por sua vez, integram a grande marcha do progresso da civilização. Vale a pena, nesse sentido, recuperar os argumentos que Antonio Candido traz para a ênfase que concede ao “nacional”:

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistia nas literaturas dos países da velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura. (Candido, 1964, p. 17)

266

O peso dado ao qualificativo nacional do sistema literário sugere o reconhecimento de um fenômeno comum a certos países. Podemos pensar, nesse sentido, que a *Formação*, por um lado, atenta para a imbricação entre formação da literatura e formação da nação em países de extração colonial; por outro, conforme Costa Lima, que adere a essa imbricação, tratando a literatura como fator de progresso da nação, e, assim, estabelecendo um cânone da literatura brasileira que privilegia obras e autores implicados na afirmação de um caráter nacional.⁸ Isto é: o modelo de Antonio Candido parece participar do fenômeno que pretende analisar.

O sistema literário da *Formação* é um “conjunto articulado de obras”, obras produzidas e recebidas por certos grupos de letrados, ou ainda, o sistema consiste no conjunto (coeso, orgânico e coerente) de obras que lidam, em alguma medida, com formas e temas vincu-

⁸ Vale a pena enfatizar que Luiz Costa Lima lida explicitamente com a crítica elaborada por Haroldo de Campos em *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos* (1989).

lados à questão da nacionalidade. O caráter nacional desse sistema parece ser, para Antonio Candido, um desdobramento natural do estabelecimento de produtores e receptores letrados mais ou menos organizados (como vimos já, inicialmente na colônia setecentista, com as academias de letrados; posteriormente, no Império, com a inauguração de Faculdades e o surgimento de uma sociabilidade estudantil). No entanto, como tentei sugerir, se tomarmos como base os argumentos desenvolvidos em “A literatura e a vida social”, estaríamos atentos e dispostos a compreender as especificidades de sistemas simbólicos, letrados (de manuscritura ou de impressão) e orais (considerando-se a diversidade linguística) dos séculos XVI e XVII.⁹ De certa forma, no texto em questão, não tendo em mente a literatura *brasileira*, distante de qualquer preocupação com a *formação* de uma literatura *nacional*, Antonio Candido desenvolve o conceito de sistema em sentido que, no limite, inviabiliza a ideia de “manifestação literária” (afinal, como perguntei já, um texto poderá significar algo fora de um “sistema simbólico de comunicação inter-humana”?).

267

No artigo “Anatomia da formação: a literatura brasileira à luz do pós-colonialismo” (2014), Silviano Santiago sugere que, durante décadas, a Formação da literatura brasileira, de Antonio Candido, irmanou (em união carregada de afetos) o estudante de Letras (leitor privilegiado do livro), o autor (admirado professor universitário) e a

⁹ Vale a pena considerar, porém, tal heterogeneidade também nos séculos subsequentes, incluindo o nosso tempo. Em *A poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista* (1994), Cláudia Matos investiga e critica a invenção do popular como um “outro” do letrado, buscando, assim, combater a estigmatização da poesia oral e sua exclusão dos estudos literários. Também questionando o abismo entre cultura letrada e de oralidade, Márcia Abreu se volta, em *Histórias de cordéis e de folhetos* (1999), para a literatura de folhetos nordestina apontando que sua produção, circulação e estética imbricam escrita e oralidade. Conferir ainda *Cultura Letrada*, da mesma autora (Abreu, 2006).

própria literatura em “formação”. Alcançar a maioria tornava-se a meta tanto do estudante que ingressa na universidade, como (ao menos assim se supôs) da própria literatura brasileira: “Tanto as figuras humanas quanto as letras envolvidas por eles ainda eram verdes, por isso trabalhavam em uníssono a favor das respectivas formações”. O amadurecimento almejado era entendido, nos dois casos, como resultado da interiorização, sofrida e lenta, de um saber “estranho” – para Antonio Candido, a formação da literatura brasileira resultaria da “aclimatação penosa” da cultura europeia numa “terra inculca”, como vimos já. O ponto de chegada, para o qual convergiriam esforços partilhados, era a participação do Brasil (dos brasileiros bem formados) no concerto das nações modernas do Ocidente.¹⁰

268

Importa destacar, aqui, a instigante sugestão de que a teoria candidiana da formação da literatura brasileira contenha uma espécie de vacina contra o “vírus colonial lusitano”: a noção de “manifestações literárias” tem, para Silviano Santiago, a função estratégica de desligar o “sistema literário nacional” do colonialismo português (considerado passado distante e superado pelo próprio processo formativo do Brasil e de sua literatura), dificultando o estudo das experiências compartilhadas dos colonialismos.¹¹ Aliás, na avaliação de João Adolfo Hansen, tendo sido classificadas como “manifestações literárias”, as letras coloniais desapareceram dos currículos

10 Alfredo Cesar Melo também investiga tal teleologia em “A formação como nacional-ocidentalização” (2020a) e “Crítica da razão nacional-ocidentalista: por uma nova abordagem pós-colonial nos estudos brasileiros” (2020b).

11 Silviano Santiago afirma ainda que foi apenas na França que pôde conhecer o pensamento anticolonial africano e as literaturas africanas, inclusive as de língua portuguesa. Sobre esta histórica lacuna na academia brasileira, conferir “O sumiço dos africanos: notas sobre *Formação da literatura brasileira e Formação econômica do Brasil*” (2018), de Luiz Felipe de Alencastro. Ler também “Por um comparativismo do pobre” (2013), de Alfredo Cesar Melo.

dos cursos de Letras da Universidade de São Paulo. Em “Lugar do Cânone e da Crítica nos Estudos Literários da Universidade hoje” (2016), o estudioso argumenta que o modelo historiográfico da *Formação* promove um cânone literário de cunho nacionalista que conduz à exclusão dos séculos XVI e XVII.¹² E acrescenta: no modelo candidiano, a poesia árcade é relevante (ainda que abordada anacronicamente, ou seja, desde a perspectiva romântico-nacionalista); já agora, “também virou fantasma” (Hansen, 2016, p. 33), não sendo mais contemplada nas disciplinas de Literatura Brasileira da USP.

Se João Adolfo Hansen questiona o apagamento das letras coloniais numa historiografia de viés romântico-nacionalista, em “A *Formação* vista desde o sertão” (2011),¹³ Luís Augusto Fischer problematiza o privilégio concedido à região Sudeste, tomada como totalidade da nação. O estudioso argumenta que “(...) Candido, operou com uma noção de Brasil que necessariamente reduzia a quase

269

12 Vejamos mais de perto: “Antes do sistema nacional, o conjunto das obras coloniais é classificado com a noção de ‘manifestações literárias’. Digamos que as manifestações são o galho colonial sem a árvore brasileira final e, simultaneamente, o galho colonial plantado numa terra em que não é arbusto crescendo metropolitano ou europeu. A manifestação literária deixa de ser essa fantasmagoria nem frango nem peixe quando, no galho, aparecem brotinhos sim, sim, verde-amarelos, do novo arbusto, agora brasileiro.” (Hansen, 2016, p. 27). Para Marcos Natali, o problema de se “pensar a formação mediante uma árvore genealógica é que assim se dificulta o reconhecimento da existência de algo exterior ou anterior à literatura.” (Natali, 2020, p. 36-37) Afinal, “um tronco nasce de uma raiz e seus galhos crescem preenchendo o vazio; passa-se de uma unidade inicial a uma diversidade secundária, em que a dependência não pode senão ser inevitável. Como contraste, pensemos na imagem de uma onda, usada em outras histórias literárias e explorada por Franco Moretti: forças contrárias se encontram e uma uniformidade tensa busca encobrir a diversidade inicial.” (Natali, 2020, p. 37)

13 O autor revisita argumentos deste artigo no já citado livro *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio* (2021).

nada a complexidade das discrepâncias regionais, uma vez naturalizada a visão do país todo ao seu centro.” (Fischer, 2011, p. 58) Tal imagem do país negligencia “as variadas formações infranacionais no Brasil, aquilo que a prensa classificatória e a ideologia centralista chamam de ‘regionais’”. (Fischer, 2011, p. 56) Trata-se, para o autor, de uma compreensão da história do país que descuida do sertão, de nosso *hinterland*, priorizando a vida urbana do litoral, o regime das *plantations* e a integração ao “sistema geral do Ocidente”. Fischer aponta, então, que o modelo da *Formação*, focado no arcadismo de Minas Gerais, no romantismo do Rio de Janeiro e orientado para o modernismo de São Paulo, funda-se em certa compreensão da formação do país, aquela que se desprende do trabalho de outro grande pensador formativo, Caio Prado Jr..¹⁴

270

Recorrendo aos trabalhos de Jorge Caldeira, Fischer não só questiona a interpretação caiopradiana da formação econômico-social brasileira como demanda uma visada crítica à historiografia literária que nela se funda. Trata-se, assim, de defender a autorreflexividade nos estudos de historiografia literária, ou seja, a disposição à investigação e reflexão distanciada sobre os pressupostos de partida. Tal atitude crítica propicia a formulação de novas perguntas, como, entre outras, as seguintes:

Qual o tamanho dos sistemas não-hegemônicos, que na prensa modernista ficaram reduzidos ao rótulo de ‘regionais’, rótulo que de saída rebaixa o objeto a que se refere? Qual sua função? Qual sua capacidade de gerar leitores? Qual sua possibilidade de produzir obras de alto valor literário? Como funcionam os casos de formações não-hegemônicas que compartilham materialidade histórica e formas culturais com outras línguas e culturas (pensemos no caso do sul, com tanta identificação social e estética com

14 Sobre ciência econômica e estudos literários em Antonio Candido, conferir “Antonio Candido em diálogo com a teoria do desenvolvimento, o desenvolvimentismo e a teoria da dependência” (2018), de Grínor Rojo.

os países do Cone Sul, ou na grande comarca da Amazônia)? (Fischer, 2011, p. 68)

A estimulante possibilidade de “descrições novas” encontra, em sua avaliação, o obstáculo do poder, isto é, de uma “vanguarda que chegou ao poder” e promoveu a hegemonia da visão modernista: institucionalizada e naturalizada, a “historiografia modernistocêntrica” se faz lamentavelmente incorporada ao “repertório das facilidades acadêmicas, no campo das Letras”, isto é, vê-se raramente discutida (Fischer, 2011, p. 58). Lembremos que Hansen também considera que, ao selecionar um conjunto de obras que formariam a literatura brasileira, Antonio Candido não teria descrito um “sistema literário”; teria, com efeito, produzido tal “sistema”. Nesse sentido, a “realidade” do sistema literário nacional dependeria de sua institucionalização, isto é, da naturalização decorrente de uma hegemonia institucional.¹⁵ Assim, parece que Hansen e Fischer também suspeitam, como Costa Lima, do tom descritivo da *Formação* da literatura brasileira.¹⁶

271

Pelo exposto, nota-se que considerar os limites do conceito candidiano de sistema literário (especialmente como delineado na *Formação*) parece levar, por um lado, à problematização de suas exclusões e implícitas hierarquizações; por outro, ao questionamento da naturalização de algumas de suas premissas, tanto acerca do que

15 Ao se valer da noção de cânone em sua discussão, Hansen recorre ao verbete “Cânon” (1992), de Roberto Reis, e ao texto “O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido” (2005), de Abel Barros Baptista. Vale notar que Nabil Araújo sugere, em diálogo com Abel Barros Baptista, Flora Süssekind e João Adolfo Hansen, que o modelo candidiano promovera um modo de ler que se tornaria hegemônico e naturalizado na academia brasileira: a “leitura canônica nacionalista-realista” (Araújo, 2020, p. 127).

16 É importante notar, no entanto, que a crítica de Fischer busca repensar o modelo historiográfico candidiano, de viés formativo, não pretendendo abandoná-lo completamente. Para melhor compreensão de sua abordagem, conferir novamente o livro *Duas formações, uma história* (Fisher, 2021).

seja a literatura (reduzida a práticas letradas associadas à difusão do impresso e pensada como expressão-representação de uma realidade prévia, a da nação) como no que tange à própria ideia de nação (no caso, um Brasil reduzido a uma elite letrada localizada no Sudeste) e de civilização (tomada como sinônimo de Ocidente). Aliás, Antonio Candido parece não ter ficado alheio à consideração de possíveis limites. Em “De Antonio a Antonio: um programa de leitura de Antonio Candido em chave latino-americana”, Mario René Rodriguez Torres recorda o diálogo entre Antonio Candido e Antonio Cornejo Polar nas “Jornadas de Literatura Latino-Americana”, que aconteceram na Universidade Estadual de Campinas, em 1980, e na reunião de especialistas que aconteceu em Caracas, em 1982, intitulada “Para una historia de la literatura latino-americana”. Em sua avaliação, “as discussões dos encontros levam a um já muito experiente e reconhecido Antonio Candido a postular a necessidade de fazer algo novo em matéria de história literária, algo diferente do que todos, incluído ele próprio, tinham feito até então” (Torres, 2018, p. 171). Isso porque, na “Segunda Reunião de Especialistas”, que aconteceu na Unicamp em 1983, Antonio Candido “reconhecia implicitamente a necessidade de atentar para a existência de múltiplos sistemas literários” (Torres, 2018, p. 171). Na perspectiva de Torres, Candido considerava então as críticas apresentadas por Antonio Cornejo Polar no evento de Caracas, críticas que chamaram a atenção

sobre o risco de reduzir ‘a literatura latino-americana exclusivamente àquela escrita em línguas europeias e sob normas estéticas próprias ao ou derivadas do Ocidente’, assim como às produções escritas. (Torres, 2018, p. 171)¹⁷

17 Sobre a participação de Antonio Candido em debates sobre literatura e cultura na América Latina, conferir a publicação de sua correspondência com Ángel Rama, organizada por Pablo Rocca (Candido; Rama, 2018). Para conhecer a teorização de Ángel Rama sobre sistemas literários na América Latina, ler “Sistema literário e sistema social na América Hispânica”, texto

Torres recupera um significativo comentário feito por Candido no encontro de 1983:

A partir de Caracas as ideias estavam fixadas, agora está a surgir um método. Então, com esse novo método, se assim fizermos, nega-se toda a possibilidade de uma história como a temos concebido até aqui e como no fundo estamos inconscientemente concebendo, apesar de nossas afirmações superficiais de originalidade. Agora surgiu um problema novo, e não sei se somos capazes de enfrentá-lo porque é um problema que ultrapassa todos os nossos hábitos teóricos, todos os nossos hábitos historiográficos. Estamos caminhando por algo bastante vertiginoso que é a tentativa de levar em consideração diferentes ritmos temporais. (Candido *apud* Torres, 2018, p. 170)

Ao questionar seus próprios hábitos teóricos e historiográficos, Antonio Candido problematizava uma concepção linear e progressiva da história humana, uma concepção que entendia se manter muitas vezes inconsciente. Assim, ao terminar este verbete, destaco que Antonio Candido, enquanto pensador, mostrou-se disposto a rever suas próprias ideias e premissas, não se conformando a ser um guia a ensinar verdades atemporais e inquestionáveis.

273

REFERÊNCIAS:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ABREU, Márcia. em *Histórias de cordéis e de folhetos*. Campinas-SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

_____. *Cultura letrada*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. O sumiço dos africanos: notas sobre que integra a coletânea *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*, organizada por Pablo Rocca (2008). Ler também a “Apresentação” em que o organizador aborda a apropriação de Rama do conceito candidiano de sistema literário (Rocca, 2008, p. 9-27).

“Formação da literatura brasileira” e “Formação econômica do Brasil”. In FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (Orgs.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018.

ARAÚJO, Nabil. O que é que resiste, afinal, na resistência à teoria? (Historiografia literária, violência canônica, domesticação da alteridade). In *Revista Criação & Crítica* (USP), 2020, n. 26, 109-135.

BAPTISTA, Abel Barros. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In BAPTISTA, Abel Barros. *Livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na “Formação da literatura brasileira”*: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

274 CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (v. I). São Paulo: Martins, 1964.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (v. II). São Paulo: Itatiaia, 1993.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.

_____. A literatura e a vida social. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio; RAMA, Ángel. *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama*. Edição, prólogo e notas de Pablo Rocca. Tradução de Ernani Ssó. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018.

COSTA LIMA, Luiz. Concepção de história literária na *Formação*. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CHAVES, Rita. Antonio Candido e as literaturas africanas de língua portuguesa. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (orgs.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

DUARTE, Eduardo Assis. *Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

_____. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (4 volumes). BELO HORIZONTE: Editora UFMG, 2021.

FISCHER, Luís Augusto. A “Formação” vista desde o sertão. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 18, 2011, pp. 41-72.

_____. *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

GAMA, Luiz. *Obras completas*. São Paulo: Hedra, 2021.

HANSEN, João Adolfo. Lugar do Cânone e da Crítica nos Estudos Literários da Universidade hoje. In LOPES, D. M. et al. (Org.) VI Seminário dos alunos da Pós-Graduação em Letras da UERJ. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2016. p. 7-38.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp, 2019.

LAJOLO, Marisa. A leitura na *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. In SERNA, Jorge Ruedas de la (Org.). *História e literatura: homenagem a Antonio Candido*. Campinas: Editora da UNICAMP; Fundação Memorial da América Latina: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

MATOS, Claudia Neiva de. *A poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: Funarte; Editora da UFRJ, 1994.

MELO, Alfredo Cesar. Por um comparativismo do pobre: notas para um programa de estudos. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2013, n. 23, pp. 9-30.

_____. A formação como nacional-ocidentalização. In: *Criação & Crítica* (USP), n. 26, 2020a.

_____. Crítica da razão nacional-ocidentalista: por uma nova abordagem pós-colonial nos estudos brasileiros. In: *Alea: estudos neolatinos* (UFRJ). 2020b, vol. 22, n. 2.

_____. Notas sobre o conceito de “sistema literário” de Antonio Candido nos estudos de literaturas africanas de língua portuguesa. In: *Itinerários* (Unesp. Araraquara). v. 30, 2010.

NATALI, Marcos. *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

PENNA, João Camillo. O método crítico de Antonio Candido. Trad. de Lúcia Ricotta Vilela Pinto. In: *Criação & Crítica* (USP), n. 26, 2020.

RAMA, Ángel. Sistema literário e sistema social na América Hispânica. In

RAMA, Ángel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Organização de Pablo Rocca. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ROJO, Grínor. Antonio Candido em diálogo com a teoria do desenvolvimento, o desenvolvimentismo e a teoria da dependência. Trad. Roberto Schwarz. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (orgs.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018.

SANTIAGO, Silviano. Anatomia da formação: a literatura brasileira à luz do pós-colonialismo. In: *Folha de São Paulo*, 7 de setembro de 2014.

TORRES, Mario René Rodríguez. De Antonio a Antonio: um programa de leitura de Antonio Candido em chave latino-americana. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (orgs.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018.

Testemunho

Márcio Seligmann-Silva

Etimologia e história de um conceito

Refletiremos inicialmente neste verbete sobre a noção de “testemunho”, tal como ela aparece nas línguas latinas ou que importaram este termo desta tradição: *témoin* (fr.), *testimoniaza* (it.), *testimonio* (esp.) *testemunho* (port.), *testimony* (ingl.). O testemunho implica tanto uma proximidade, uma “primeiridade” (pensando em termos peirceanos), como, em outro sentido, uma capacidade de julgar. Isto não apenas em termos do testemunho jurídico contemporâneo. Desde a Antiguidade vincula-se testemunha e testemunho à *visão*. Émile Benveniste recorda que também o sânscrito *vettar*, tem o mesmo sentido de testemunha (*témoin*) e significa “le voyeur”; got. *Weitwops*, participe parfait [...] est celui qui sait pour avoir vu; de même encore irl. *fiadu* (<* *weidon*), ‘témoin’. Le grec ístor prend place dans la même série” (“o que vê, em gótico *weitwops*, participio perfeito [...] é aquele que sabe por ter visto; da mesma forma o irlandês *fiadu* (< **weidon*), ‘testemunha’. O grego ístor entra na mesma série.”) O autor (1969: 173; 1995: 94s.) cita um texto do Satapatha-Brahmana explicando o valor da raiz **wid-*: “se agora dois homens disputam entre si (têm um litígio), um dizendo ‘eu vi’, o outro ‘eu ouvi’, o que diz ‘eu vi’, é nele em que devemos acreditar”. Benveniste ainda nota que originalmente *arbiter* significava também “testemunha” e apenas posteriormente assumiu o sentido de “árbitro”. Enquanto “o que vê”, a testemunha se aproxima tanto dos paradigmas da historiografia como da cena do tribunal. Neste último

sentido também o termo mantém ecos de sua origem em “*terstis*”, terceiro, enquanto instância para decisão em um julgamento entre duas partes. Benveniste destaca um outro parentesco semântico da noção de testemunha que pode nos ajudar a pensar melhor a situação do sobrevivente. *Superstes*, como ele comenta, “n’est pas seulement ‘avoir survécu à un malheur, à la mort’, mais aussi bien ‘avoir traversé un événement quelconque et subsister *par-delà* cet événement’, donc en avoir été ‘témoin’ (1969: 276. “não é somente ‘ter sobrevivido a uma desgraça, à morte’, mas também ‘ter passado por um acontecimento qualquer e subsistir *muuito mais além* desse acontecimento’, portanto, de ter sido ‘testemunha’ de tal fato.” 1995: 277s.).”

278 Vale recordar também esta outra passagem de Benveniste: “On voit la différence entre *superstes* et *testis*. Etymologiquement *testis* est celui qui assiste en ‘tiers’(**terstis*) à une affaire où deux personnages sont intéressés; et cette conception remonte à la période indo-européenne commune. Un texte sanskrit énonce: ‘toutes les fois que deux personnes sont en présence, Mitra est là en troisième’; ainsi le dieu Mitra est par nature le ‘témoin’. Mais *superstes* décrit le ‘témoin’ soit comme celui ‘qui subsiste au-delà’, témoin en même temps que *survivant*, soit comme celui qui se tient sur la chose’, qui y est présent.” (1969: 277. “Verificamos a diferença entre *superstes* e *testis*. Etimologicamente *testis* é aquele que assiste como um ‘terceiro’ (*terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos; e essa concepção remonta ao período indo-europeu comum. Um texto sânscrito enuncia: ‘todas as vezes em que duas pessoas estão presentes, Mitra está lá como terceira pessoa’; assim o deus Mitra é por natureza a ‘testemunha’. Mas *superstes* descreve a ‘testemunha’ seja como aquele ‘que subsiste além de’, testemunha ao mesmo tempo *sobrevivente*, seja como ‘aquele que se mantém no fato’, que está aí presente.” 1995: 278) Este “manter-se no fato” remete à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte. Uma res-

salva importante deve ser feita neste ponto: o fato de aceitarmos a incomensurabilidade entre as palavras e esta experiência da morte, não deve levar a uma negação da possibilidade do testemunho como *testis*; afinal de contas, os caminhos da memória e do esquecimento do mal sofrido passam também pela construção da *história* e pelos *juízos* propriamente jurídicos. Devemos aceitar o testemunho com o seu sentido profundamente aporético de exemplaridade possível e impossível, de singularidade que nega o universal da linguagem e nos remete “diante da lei”¹, mas ao mesmo tempo exige e cobra esta mesma lei. O testemunho só pode ser compreendido na sua complexidade enquanto um misto entre a visão, a capacidade de julgar e a impossibilidade de testemunho total: um elemento complementa o outro assim como tende a se sobrepor ao outro. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível, entre o “real” e o simbólico. Se o “real” pode ser pensado como um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura busca este encontro impossível. Paul Celan remeteu insistentemente no seu famoso discurso “Der Meridien” (de 22.10.1962) a esta idéia de um “encontro misterioso”, “*geheimnis Begegnung*”, que implica justamente a capacidade “trópica” da língua de unir e cortar pontos aparentemente isolados uns dos outros. “*Niemand /zeugt für den/ Zeugen*”, lemos no poema “*Aschenglorie*”, ninguém testemunha para quem testemunhou, para quem *vivenciou o invivível*. Mas o testemunho ocorre, “se dá” e é a prova e a manifestação destes encontros.²

279

1 Penso aqui no texto de Kafka “*Vor dem Gesetz*”, que pode ser traduzido tanto como “diante da lei” como também como “antes da lei”, fora dela, sendo que este “fora” reproduz a estrutura da cripta, do encriptamento/recalcamento, do banimento para o interior. Cf. Derrida 1999 e 1985.

2 Recordo que Leo Spitzer, em um pequeno artigo sobre o termo “*témoin*” (“testemunho”), publicado em 1938, já destacara que com este termo “Es-

Pensar a tarefa testemunhal numa era de violências e de negacionismos

280 Hoje, ainda na charneira do século XXI, olhando para trás a partir de nosso presente pontuado por regimes e movimentos neofascistas e negacionistas, tomamos consciência da temporalidade de longa duração da Modernidade, com seu projeto de colonização, domínio e exploração. Notamos de modo claro como a história das violências na era Moderna nos ensina que a essa era de catástrofes corresponde também uma longa e violenta história de tentativas de se articular testemunhos em um embate com tentativas de emudecimento e apagamento dessas inscrições. Os fascismos de hoje não são nada mais do que a face desnuda do movimento da Modernidade em direção às colonizações, ao “progresso” envolvendo todos os crimes conexos a esses processos. Apenas nas últimas décadas do século XX é que foi se tornando claro, em termos conceituais, algo que já existia tentativamente ao longo da história da Modernidade. Refiro-me à história das inscrições testemunhais da violência que marca a era moderna. A ave de minerva lança seu voo ao final do dia: ou seja, só em meio às lutas pelos direitos civis, pelos direitos das minorias, das mulheres e dos LGBTQIA+, dos racializados de modo outrificante e colonial é que o tema do testemunho se tornou mais claro em termos conceituais. A prática testemunhal como gesto resistente acompanha

tamos, portanto, diante de um dos numerosos casos nos quais aquele que exerce uma função é confundido com esta (cf. esp. un cura, fr. guide [...]). Talvez pudéssemos inferir, da coexistência dos dois sentidos, que se trata não tanto de dois sentidos, mas que o personagem e seu papel não estão separados na consciência do indivíduo que fala.” (Spitzer 1938: 374) Esse fato destacado por Spitzer corrobora pra que visualizemos a primeiridade característica da situação testemunhal. Podemos pensar na narrativa testemunhal como uma tentativa de tradução dessa situação, de passagem para uma tridimensionalidade na qual se conquista uma temporalidade estendida e se abandona o “aqui e agora” fechado da situação testemunhal. Voltaremos ao tema do testemunho como tradução mais adiante.

a Modernidade. No campo dos estudos do Holocausto desenvolveu-se uma importante bibliografia sobre o conceito a partir dos anos 1990. Na América Latina, sobretudo a partir do impulso da Revolução Cubana, o tema do *testimonio* se tornou cada vez mais importante, pensando-se em um tipo de narrativa passível de apresentar a história dos sofrimentos e lutas das populações subalternizadas do continente. Desde o século XIX afrodescendentes diáspóricos tentam não apenas inscrever a história da escravização, como refletir sobre a importância de se estabelecer uma contrahistória crítica calcada no testemunho e nos corpos marginalizados. Outros sobreviventes de guerras (como das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki), de genocídios, como caso dos Herero e Nama (1904-1907), vítimas, no território da atual Namíbia, do primeiro genocídio do século XX, os cambojanos sobreviventes à ditadura sanguinária de Pol Pot (1976-1979), os sobreviventes do genocídio dos Tutsis em Ruanda (1994), os sobreviventes de crimes socioambientais, como a destruição da Amazônia que visa a extinção de sua população ameríndia, os crimes de mineração, como o de Mariana (2015) e de Brumadinho (2019), todos os sobreviventes desse e de outros episódios que marcam a história de horror da Modernidade também ratificam a necessidade de se testemunhar para galgar uma nova vida. Testemunha-se para se passar da sobrevida à vida.

281

O testemunho falocêntrico e o auricular

Ao longo do século XX aprendemos a distinguir duas estratégias de testemunho que podem ser esclarecidas como um desdobramento da tensão entre o testemunho como “testis” e como “superstes”. No primeiro caso, que tem como situação paradigmática a cena do tribunal, visa-se ao convencimento via apresentação das provas. O testemunho tem um valor de prova de convencimento. O modelo mítico deste tipo de testemunho encontra-se na última tragédia da *Orestéia* de Ésquilo, a *Eumênides* onde Palas Atena

vota a favor da absolvição do matricida Orestes (que assassinara sua mãe Clitemnestra) pronunciando as seguintes palavras: “Serei a última a pronunciar o voto e o somarei aos favoráveis a Orestes. Nasci sem ter passado por ventre materno; meu ânimo sempre foi a favor dos homens, à exceção do casamento; apóio o pai. Logo, não tenho preocupação maior com a esposa que matou seu marido, o guardião [*patros*] do lar.” (*Eumênides* 974ss.; cf. Seligmann-Silva 2022: 113-127) O testemunho aqui caracterizado é o falocêntrico, compromissado com o patriarcado e a falocracia, e visa a defesa e a apresentação da masculinidade. *Testis*, não por acaso, significa também o órgão masculino que é responsável pela disseminação do esperma, pela parte do homem na reprodução/ fecundação. Também em alemão *zeugen* significa tanto testemunhar como fecundar.

282

Daí W. Benjamin em seu livro *Einbahnstrasse* (*Rua de mão única*), de 1928, ter escrito uma frase só aparentemente enigmática, mas que revela os limites desta modalidade de testemunho: “Überzeugen ist unfruchtbar”. (Benjamin 1972: 87) Ou seja, “convencer é infecundo”, super-testemunhar é vão, sendo que *Überzeugen* também pode ser lido de modo analítico enquanto uma palavra-valise significando super-gerar, super-criar, super-procriar, super-fecundar. Nessa frase de Benjamin entrecruza-se, como Sigrid Weigel já teve a oportunidade de destacar (Weigel 2000), a sua filosofia da linguagem e da história, na qual ele critica uma visão instrumental da linguagem tal como ela é característica da Modernidade, com, por outro lado, uma reflexão sobre a criação intelectual que, no caso, é sexualizada. De resto, e isto que nos interessa aqui, *überzeugen* ainda carrega uma forte conotação jurídica, se levarmos em conta que originalmente este termo ainda tinha o sentido de “convencer alguém no tribunal por meio de testemunhos”. Sendo que a partir do século XVIII *überzeugen* passou a significar “levar alguém a reconhecer com base em evidências que algo é verdade,

correto, necessário”.³ “Überzeugen ist unfruchtbar” indica, portanto, não apenas que a linguagem (masculina) do convencimento e do testemunho é vazia, vã, como também que a linguagem da criação/fecundação (da super- ou sobre-criação) o é. Na verdade este espaço assombrado aberto pela poética do convencer, onde criação e “verdade dos fatos” embatem-se, é o próprio terreno onde o testemunho se dá. Benjamin está apresentando isto de um modo ao mesmo tempo crítico e irônico, sendo que neste gesto ele está violando performaticamente seu mote, uma vez que ele não apenas está escrevendo (e escrevendo um livro), mas também tentando convencer seu público que «überzeugen ist unfruchtbar». Sua escrita aporética revela o campo pantanoso da linguagem do conhecimento. No testemunho, a citação (em termos literários e jurídicos: somos citados diante de um tribunal) desdobra a sua lógica de descontextualização, de descolamento: de disseminação. Benjamin no mesmo *Rua de mão única* formulou que “Citações no meu trabalho são como ladrões no caminho que irrompem armados para tomar a convicção [*Überzeugung*] do preguiçoso.” (Benjamin 1972: 138) Em um fragmento do *work in progress* de Benjamin sobre as passagens de Paris lemos: “Escrever a história quer dizer, portanto, *citar* a história. No conceito do citar está implícito, no entanto, que o objeto histórico é retirado do seu contexto”. (Benjamin 1982: 595) A testemunha citada no tribunal também cita a história, mas neste momento mesmo ela a destrói e a recria dando início a um processo potencialmente sem fim de escritura e disseminação. Poderíamos dizer que todo testemunho enquanto “zeugen” (testemunhar e procriar) tende a se transformar em um “überzeugen” (convencer e super-gerar) infrutífero. O testemunho como narrativa instaura uma deriva no campo simbólico sem garantias de atracar no porto da pretensa verdade (positivista) jurídica. O testemunho em seu momento *superstes* enfatiza os limites

3 *Duden. Etymologie*, Mannheim: Duden Verlag, 1989, p. 829.

da linguagem e desta visualidade total (impossível) visada pelo testemunho como *testis*. Não existe obra testemunhal puramente *testis* ou *superstes*, sempre ocorre um conflito entre estes dois momentos do testemunho, mas em autores como um Frederick Douglas (2022), Aimé Césaire (2020), Frantz Fanon (2008), Albert Memmi (2021), Abdias Nascimento (2016), Paul Celan (1983), Jean Améry (2002), Primo Levi (1988), Svetlana Aleksievitch (2016a; 2016b, 2018), Elena Poniatowska (1991; 1998; 2005; 2016), Rithy Panh (2013), Grada Kilomba (2019), podemos dizer que existe uma domínio do segundo tipo de testemunho. Elas e eles apresentam o testemunho do ponto e vista do sobrevivente.

284 A tensão que habita a literatura na sua relação dupla com o “real” — de afirmação e de negação — também se encontra no coração do testemunho. Literatura e testemunho só existem no espaço entre as palavras e as “coisas”: “le témoignage a toujours partie liée avec la possibilité au moins de la fiction, du parjure et du mensonge” (“o testemunho está sempre associado à possibilidade ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira”), afirma Derrida. “Cette possibilité éliminée, aucun témoignage ne serait plus possible et n’aurait plus en tout casson sens de témoignage.” (“Eliminada essa possibilidade, nenhum testemunho será possível e, em todo caso, não terá mais o seu sentido de testemunho.” 1998: 28) Entramos assim na questão da relação entre testemunho e literatura.⁴

Testemunho e Literatura

A questão do testemunho tem sido cada vez mais estudada desde os anos 1970. A determinação histórica para este fato é notória: em um século pontuado por catástrofes, por massacres, genocídios, ecocídio e etnicídios, mais do que nunca a palavra tes-

4 Evidentemente a questão do perjúrio também é eminentemente jurídica e tem frequentado muito o cenário acadêmico (e às vezes nossos jornais) a partir, por exemplo, dos debates sobre a “falsa memória”. Cf. WELLS e LOFTUS; ROSS.

temunhal foi solicitada (tanto da parte da historiografia, como dos aparelhos jurídicos e, sobretudo, dos próprios sobreviventes). Para evitar confusões devemos deixar claro dois pontos centrais: (a) A “literatura de testemunho” é mais do que um gênero: é uma *face da literatura e da cultura* que vem à tona na nossa época de catástrofes e que faz com que toda a história da literatura — após duzentos anos de auto-referência — seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o “*teor testemunhal*” que marca *toda obra literária*, mas que aprendemos a perceber a partir da concentração deste teor na literatura e escritura do século XX. Este teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o “real” e a escritura. (b) Em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave psicanalítica do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação.

285

Testemunho como uma escritura do corpo

Pensar a cultura e em específico a literatura a partir do conceito de testemunho implica rever e superar nossos hábitos aristocráticos de ver a cultura em uma torre de marfim. O século XIX com sua doutrina burguesa da “arte pela arte” produziu o preconceito contra a realidade considerada *suja*, produzida pela própria lógica necrobiopolítica da Modernidade. Se coube ao realismo ser o “espelho” dessa realidade, pensou-se na cultura como algo “sofisticado”, como o epítome da civilização que estaria “acima” dessa “sujeira”. Na verdade, a emergência do elemento testemunhal na cultura, que pode ser detectado desde o romantismo, mas que se acelerou no século XX com seus acúmulos de violências (a colonial, das guerras e a do sistema capitalista em si), essa emergência é fruto de uma *poderosa realocação de forças no campo do pensamento*. Tratou-

-se e trata-se ainda hoje, de se colocar novamente o *corpo* no centro da produção do saber. Este corpo que foi recalcado e reduzido a escravo de uma razão humanista e iluminista despótica, revolta-se e assume novamente seus direitos de fala desestruturando séculos de filosofia eurocêntrica, supostamente universal e “sem corpo”. Sabemos agora que o corpo desse saber tradicional era masculino e branco e a desmaterialização da cultura servia apenas à imposição de uma cultura do apagamento e do recalçamento. A virada testemunhal do saber (Seligmann-Silva 2022) representa justamente essa re-corportificação do pensamento. Ela implica sua re-localização resistente. Do ponto de vista do corpo sobrevivente, é claro que a história deixa de ser o triunfo dos vencedores (denunciado por Benjamin em suas teses *Sobre o conceito de história*; Benjamin 2020: 74) e passa a ser escrita do ponto de vista dos espezinhados. A visada testemunhal da cultura, portanto, representa também uma virada política e ética do saber.

A questão dos diferentes conceitos de “testemunho”

Na teoria literária podemos perceber nos últimos anos, grosso modo, três linhas principais de discurso sobre o testemunho. De um lado a noção é pensada no âmbito europeu e norte-americano a partir da experiência histórica destas regiões e países, de outro, o conceito de “testimonio” tem sido pensado a partir da experiência histórica e literária da América Latina. Em uma temporalidade mais extensa temos as escritas testemunhais e a reflexão sobre elas a partir da história da diáspora da população africana. Antes de mais nada os próprios eventos que estão na base dos discursos sobre o testemunho definem as características que cada um deles assume. Se no primeiro âmbito o trabalho de memória em torno da Segunda Guerra Mundial e da Shoah determina em boa parte as discussões, na América Latina o ponto de partida é constituído pelas experiências históricas das ditaduras, da exploração econômica, da repressão às

minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição da população LGBTQIA+ tem sido pesquisada. Já o testemunho derivado da empresa colonial é articulado tanto por intelectuais afrodescendentes da diáspora como por moradores do continente africano. Em cada uma dessas regiões, as tradições de pensamento que foram mobilizadas para se pensar os conceitos de “testimonianza”, “testimony”, “témoin”, “Zeugnis”, “testimonio” levou a diferentes contornos da noção de testemunho: se na teoria da memória pós-Shoah a psicanálise e a teoria e história da memória têm desempenhado já há algum tempo um papel central, na América Latina (e nos Departamentos de Latin-American-Studies dos EUA) o “testimonio” é pensado a partir da tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no seu sentido de apresentação de vidas “exemplares”, da tradição da crônica e da reportagem. (Cf. quanto à confissão em sentido cristão Chrétien 2002) Já o testemunho teorizado e praticado por intelectuais afrodescendentes parte da ruptura produzida pela empresa colonial e reflete sobre a máquina capitalista como produtora da necrobiopolítica. Desdobrando essa crítica, ela implica também uma revisão do pensamento ocidental e de sua *pulsão colonial*. (Derrida 2001: 56)

A questão do testemunho foi discutida na Europa antes de mais nada a partir da famosa frase de Theodor W. Adorno, do seu ensaio “Crítica Cultural e Sociedade”, de 1949: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”.⁵ Adorno retomou essa questão em vários de seus textos, até a sua *Ästhetische Theorie*, onde ele a discute ao tratar da poesia de Paul Celan. A perspectiva aberta por Adorno, que põe em discussão a própria possibilidade tanto de se escrever poesia após Auschwitz,

5 “nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch und das frißt auch die Erkenntnis an, die es ausspricht, warum es unmöglich ward, heute ein Gedicht zu schreiben”. ADORNO 30. Cf. TRAVERSO.

como o seu metadiscurso teórico, ainda constitui, até as publicações mais recentes, um ponto de vista frutífero e complexo, uma vez que, nele, teoria da representação, reflexão estética e ética se entrecruzam de um modo particularmente condizente com as nossas discussões atuais marcadas pela inter- e transdisciplinaridade. Com essa abordagem já fica claro também em que medida a discussão na Europa e EUA sobre o testemunho partirá na maioria das vezes não apenas da Segunda Guerra Mundial, mas, especificamente, da Shoah. Também discutiram-se muito, sobretudo desde a “queda do muro”, os testemunhos do Gulag. Neste contexto a análise comparativa dos testemunhos deve passar necessariamente por uma teoria política que permita levar em conta não só as eventuais semelhanças, mas também as diferenças entre o Gulag e o *Lager* (o campo de concentração nazista). (Cf. Todorov 1994 e 2000; Traverso 2001).

O testemunho tem sido pensado na Europa e Estados Unidos tanto a partir de leituras que cruzam os discursos da teoria da literatura, da disciplina histórica e da teoria psicanalítica, como também dentro da onda de pesquisas dentro dos *estudos sobre a “memória”* que têm se intensificado muito nos últimos vinte anos, sob a influência das abordagens culturalistas. Devemos notar que o estudo específico da questão do testemunho recebeu um impulso com as publicações de teóricos norte-americanos como Dori Laub, Geoffrey Hartman, Shoshana Felman e Cathy Caruth. Os livros *Testimony: Literature, Psychoanalysis, History*, de 1991, de Dori Laub e Shoshana Felman, e *Trauma: Explorations in Memory*, de 1995, organizado por Cathy Caruth, são centrais nessa discussão. Eles representam uma espécie de “volta à história” no âmbito do chamado pós-estruturalismo, sob o signo da *história como trauma* (Seligmann-Silva 2000) que complexifica a noção do “fato histórico” e impede a sua definição inocente e positivista (Caruth 1996).

O discurso testemunhal é analisado neste contexto como tendo a *literalização* e a *fragmentação* como as suas características

centrais (e apenas à primeira vista incompatíveis). Ele é ainda marcado por uma tensão entre oralidade e escrita. A literalização consiste na incapacidade de *traduzir* o vivido em imagens ou metáforas. Essa noção pode ser pensada também em termos psicanalíticos, se nos recordarmos da pessoa traumatizada como alguém que porta uma recordação exata do momento do choque e é dominada por essas imagens que sempre reaparecem diante dela de modo mecânico, involuntário. A fragmentação de certo modo também literaliza a psique cindida do traumatizado e a apresenta ao leitor. A incapacidade de incorporar em uma cadeia contínua as imagens “vivas”, “exatas” também marca a memória dos traumatizados. A tradução desses “nós de memória” — desses momentos encapsulados ou enterrados em uma cripta, para falarmos com Abraham e Torok — é o objetivo da terapia. O testemunho também é de certo modo uma tentativa de reunir os fragmentos do “passado” (que não passa) dando um nexo e um *contexto* aos mesmos. Do ponto de vista do testemunho como *superstes* esse objetivo é sempre uma *Aufgabe*, ou seja, encontra-se no registro aporético sob o qual W. Benjamin pensou a tradução como *double bind*, como tarefa e desistência. Testemunhar é o ato de finalmente se velar e enterrar os seus mortos que, até então, são como que “portados” por aquele que não tinha ainda testemunhado.

289

A cena do testemunho: ela tende a ser pensada antes de tudo como a cena do *tribunal*: o testemunho cumpre um papel de justiça histórica. Nessa mesma linha, o testemunho pode também servir de documento para a história. A *segunda cena* característica é mais individual e vê o testemunho como um momento de perlaboração do passado traumático. O testemunho também possui um papel de aglutinador de um grupo de pessoas que constroem a sua identidade a partir dessa identificação com essa “*memória coletiva*” de perseguições, de mortes e dos sobreviventes.

Nesse sentido o testemunho também é um meio de se passar adiante a herança mnemônica. Diferentemente do modelo mais

fechado e jurídico do testemunho, o testemunho pensado de modo crítico e não positivista não estabelece fronteiras rígidas entre a testemunha ocular primária e a memória vicária, baseada na informação do outro. Toda memória sendo em algum momento uma mistura de memória individual e coletiva tem uma tendência de tornar-se vicária que não pode ser contida, assim como o testemunho tampouco pode ser rigidamente separado da pulsão literária.

290 É interessante notar que os estudos de testemunho, nas três vertentes principais destacadas, o pós-colonial, o latino-americano e o pós Holocausto, articularam-se no final do século passado em um momento que parecia que a humanidade poderia trilhar no sentido de superar os fascismos que haviam marcado os séculos XIX e XX (tomando este conceito de modo amplo: como a face desmascarada do capitalismo). Mas acontece que essa impressão estava equivocada. Os fascismos voltaram com força na segunda década de nosso século. Se falava-se no final do século XX que estávamos saindo da “era das catástrofes” e via testemunho forjaríamos novos e críticos *espaços imagéticos* (na expressão de Benjamin, *Bildraum*, 2012: 35) produzindo novas identidades coletivas (e mesmo nacionais, voltaremos a este ponto), abdicando das “grandes narrativas” dos fatos e de personagens heroicos, passando a enfatizar as rupturas e derrotas, vemos agora como estávamos equivocados. A história monumental (cf. Nietzsche e seu ensaio *Sobre as vantagens e desvantagens da história para a vida*, 1988) voltou a ser cultuada, com os seus pseudo-heróis, a bandeira pátria, o foguetório e as armas de praxe.

A literatura de testemunho: a noção de literatura de testemunho é mais empregada no âmbito anglo-saxão — também sob o influxo dos estudos literários latino-americanos⁶ — do que no

6 A noção de testemunho foi pensada na teoria da literatura européia e anglo-saxã a partir do boom de testemunhos que foi desencadeado por “ondas de memória”, muitas vezes deslançadas por grandes processos, como o de Nuremberg e o de Eichmann em Jerusalém. Cf. Wiewiorka 1998.

de língua germânica, onde se costuma falar mais de “Holocaust-Literatur”. Não se procura normalmente nessa bibliografia definir de modo estrito qual seria a literatura de testemunho: de um modo geral, trata-se do *conceito de testemunho* e da forte presença desse elemento ou *teor testemunhal* nas obras de sobreviventes ou de autores que enfocam as catástrofes (guerras, campos de concentração etc., predominantemente do século XX). Os autores estudados como fazendo parte do cânone testemunhal da Shoah (independentemente do fato de serem testemunhas primárias) são Primo Levi, Paul Celan, Victor Klemperer, Aharon Appelfeld, Jorge Semprun, Jean Améry, Adam Czerniakow, Calel Perechodnik, Robert Antelme, Georges Perec, Charlotte Delbo, Ruth Klüger, Maurice Blanchot, Jean Cayrol, David Rousset, Art Spiegelman, entre outros. Com os estudos em que realizam paralelos entre o testemunho da Shoah e o do Gulag, bem como com obras de (ou sobre) sobreviventes de outros genocídios e catástrofes estabeleceu-se uma nova área dedicada ao estudo comparado dos genocídios.⁷

291

O “testimonio” na América Latina

Na América Latina o conceito de *testimonio* foi desenvolvido nos países de língua espanhola a partir do início dos anos sessenta. Diferentemente do que ocorre na reflexão sobre o testemunho da Shoah na Alemanha, na França ou nos EUA, na Hispano-América passa-se da reflexão sobre a *função testemunhal da literatura* para uma conceitualização de um novo *gênero* literário, a saber, a *literatura de “testimonio”*. A “política da memória”, que também marca as discussões em torno da Shoah, possui na América Latina

Também o filme Shoah de Claude Lanzmann, de 1985 e, posteriormente, o Schindler’s List, de Spielberg, foram responsáveis por novas ondas de testemunho e funcionaram como catalisadores para a criação dos arquivos de vídeo-testemunhos de sobreviventes da Shoah.

7 Cf. por exemplo os dois volumes de Mihran Dabag e Kristin Platt, 1998 e 2000.

um peso muito mais de política “partidária” do que “cultural”: aqui ocorre uma convergência entre política e literatura. Dentro de uma perspectiva de luta de classes assume-se esse gênero como o mais apto para “representar os esforços revolucionários” dos oprimidos, como afirmou Alfredo Alzugarat (1994: 173). Eis porque Cuba terá um papel chave na institucionalização desse gênero. Este país assumiu a liderança de um movimento de revisão da história que passou a ser recontada a partir do ponto de vista dos excluídos do poder e explorados economicamente. A revista *Casa de las Américas* teve um papel fundamental nesse processo. Foi ela que em 1970 criou o “Premio Testimonio Casa de las Américas” (Alzugarat: 182). O centro cultural Casa de las Américas que havia sido fundado no próprio ano da revolução, 1959, criara uma revista com a função de estabelecer uma “ponte de comunicação com os países irmãos do continente” (Alzugarat: 172). Numa referência no número 3 da revista (outubro-novembro 1960) à escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, já encontramos a noção de *testimonio*, com um valor mais de *testemunho histórico* que de literatura de testemunho. Sua obra é descrita como “*testimonio* social de grande importância para o conhecimento da situação de desamparo e miséria em que vive parte da população brasileira” (Alzugarat: 177). Nessa época ainda se pensava o teor testemunhal como sendo praticamente idêntico ao documental. Só aos poucos foi se firmando a noção de um gênero literário. No artigo de Angel Rama “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, de 1964, o autor já detecta “uma forte tendência ao documentarismo, às formas da reportagem quase direta, [...] à literatura testemunhal, à autobiografia mais ou menos encoberta [...] Devemos notar, contudo, — continua Rama — que essa inclinação para a narrativa autobiográfica e para o documental não são patrimônio exclusivo das revoluções mas sim [...] de toda mudança social rápida, em todo mundo” (Alzugarat, 180). Como Alzugarat recorda, Rama vincula esse romance à produção de cunho documental da descolonização

africana, à produção no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial e também à da época da revolução mexicana e à literatura soviética. Esse *romance testemunhal*, no entanto, é diferenciado — no contexto da teoria do *testimonio* — do *testimonio* como gênero que se institucionalizou em 1970. No início dos anos 70 o governo Allende e a ditadura chilena a partir de 1973 também foram responsáveis pelo estabelecimento do gênero *testimonio* na América Latina. Nas atas do “Coloquio sobre la literatura chilena de la resistencia y del exílio”, publicada no n°112 de janeiro-fevereiro de 1979 na revista da Casa de las Américas, encontramos passagens preciosas quanto à definição e historicização do gênero *testimonio*. Jaime Concha, por exemplo, destaca que em Bartolomé de las Casas (1474-1566) já se encontra um “testemunho por excelência do drama da conquista” o que significa também que “a função *testimonial* pode coexistir com diversos gêneros, em roupagens e envolturas diferentes” (192). Por outro lado, o autor acrescenta, teria sido apenas a partir do século XIX que o gênero *testimonio* pôde se estabelecer: com José Martí (1853-1895), que teria escrito “o primeiro *testimonio* em sentido estrito e atual” (Alzugarat 193). Para Concha, após 1973 não se pode mais distinguir claramente entre o político e o literário: mas mesmo pensando assim ele deixa claro que não se deve confundir o testemunho enquanto atividade que pode ser encontrada em vários gêneros e a literatura de *testimonio* propriamente dita. Esta existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça. A *verdade* e a *utilidade* são, portanto, fundamentais na concepção de *testimonio* e isso também vale de um modo geral para a Casa de las Américas (Alzugarat, 196). O regime Sandinista na Nicarágua também foi responsável nos anos 80 por um *boom* de testemunhos naquele país. Tentando traçar um esquema paralelo ao que fizemos acima para a literatura testemunhal da Shoah, poderíamos resumir — de modo esquemático— da seguinte maneira as características da literatura de *testimonio* tal como ela vem sendo refletida nas últimas

décadas. Na literatura de *testimonio* a ênfase recai na testemunha como *testis*, terceiro elemento na cena jurídica, capaz de *comprovar*, *certificar*, a verdade dos fatos. Dori Laub, vale lembrar, afirma com relação ao sobrevivente do Campo de Concentração nazista que essa vivência não poderia ser testemunhada, ao menos no sentido jurídico do testemunho (Laub, 1995). A mesma crítica ao modelo da verdade jurídica calcada no testemunho-prova foi bastante elaborada pelo filósofo francês, descendente de armênios, Marc Nichanian. (Seligmann-Silva 2022: 171-186; Nichanian 2006; 2012). Já aqui na teoria do *testimonio*, ao invés do acento na subjetividade e indizibilidade da vivência, destaca-se o ser “coletivo” da testemunha (Achugar: 16). Evidentemente o ponto de vista é essencial aqui e o *testimonio* é parte da política tanto da *memória* como da *história*. Se esses dois âmbitos (o da memória e da historiografia) devem permanecer unidos e comunicantes ao pensarmos o testemunho da Shoah, para evitarmos tanto a tabuização do evento como a sua catapultagem para fora do histórico, no *testimonio* percebe-se uma tendência para a simbiose entre essas duas formas de lidar com o passado. — Pode-se falar também de uma *necessidade* de se testemunhar tanto nos autores de testemunho da Shoah como nos de *testimonios* (Alzugarat: 202). Mas no primeiro caso tende-se a compreender essa necessidade não só em termos jurídicos, mas também a partir da chave do trauma, enquanto na literatura sobre o *testimonio* a necessidade é entendida quase que exclusivamente em um sentido de necessidade de se fazer justiça, de se dar conta da exemplaridade do “herói” e de se conquistar uma voz para o “subalterno”.⁸

Na definição de John Beverly, o *testimonio* é uma “narração (...) contada na primeira pessoa gramatical, por um narrador que é

8 Cf. Hugo Achugar, “Prologo” (in: ACHUGAR, 7). A noção de subalterno é derivada da leitura de Gramsci feita por Gayatri Chakravorty Spivak. Cf. Penna.

ao mesmo tempo o protagonista (ou a testemunha) de seu próprio relato. Sua unidade narrativa costuma ser uma ‘vida’ ou uma vivência particularmente significativa” (apud Alzugarat: 174). O testemunho é exemplar, *não-fictício* (ideia positivista oposta à noção derridiana de testemunho que vimos acima) e é profundamente *marcado* pela oralidade. Esse último aspecto é particularmente importante na teoria do *testimonio*: essa literatura nasce da boca e não da escritura, de uma população explorada e na maioria das vezes analfabeta. O *testimonio* exige normalmente um mediador/compilador, como no caso de Elisabeth Burgos, que escreveu o *testimonio* — *exemplar* — de Rigoberta Menchu, sintomaticamente denominado de *Mi llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*: ou seja, a figura do gestor costuma ser apagada do *testimonio*. Tudo se passa como se o jornalista, antropólogo ou sociólogo fosse uma figura transparente e a sua escritura, literalmente agora, um “porta-voz” do testemunho.⁹ Pode-se falar de uma ambígua valorização das marcas e traços da fala na escrita de *testimonio*, ao lado de uma crença na traduzibilidade da voz para a escrita. Esse jogo entre presença-ausência do gestor do testemunho é particularmente rico e cheio de insights importantes para a teoria do testemunho se tomarmos o livro de Davi Kopenawa e de Bruce Albert *A queda do céu*. O livro, que se originou de uma série de gravações de Davi Kopenawa, foi transcrito e traduzido por Albert em um longo processo dialógico e tradutório que se estendeu por duas décadas. No final do livro, Albert descreve em um longo e importante posfácio crítico-epistemológico como foi esse processo (“*Postscriptum – Quando eu é um outro (e vice-versa)*”, Kopenawa/Albert 2015: 512-549). O elemento corpóreo-gestual do testemunho tem sido tema tanto nos estudos do testemunho sobre a Shoah (Cf. sobretudo os trabalhos de Laub, Hartman e o livro de Langer 1991)

9 Burgos, 1997. Com relação à noção do tradutor como uma figura “transparente” — típica de uma certa “ideologia da tradução” que domina essa prática até nossos dias — cf. o ensaio de Venuti.

— sendo que a obra de Claude Lanzmann, *Shoah*, teve um impacto enorme sobre esses trabalhos — como também nos dedicados às narrativas populares da América Latina (León). Nos últimos anos, assim como nasceram centenas de vídeo-arquivos com testemunhos da Shoah, tem-se tentado registrar em vídeo e usando a tecnologia digital as narrativas populares, particularmente no interior do Brasil e no âmbito da antropologia urbana.

296 *A cena do “testimonio”*: aqui prevalece a cena do tribunal. A estratégia realista que pretende fundir literatura e tribunal encontra na figura da *citação* (que pode ser tanto literária quanto diante de um tribunal) o denominador comum. — Também a função identitária do *testimonio* é fundamental: ele aglutina populações, etnias e classes em torno de uma mesma luta. Como Hugo Achugar recorda, na literatura do *testimonio* (e isso também vale para o testemunho da Shoah) espera-se do leitor uma “suspensão voluntária da descrença”.¹⁰ Levando mais adiante a comparação com a *teoria da ilusão*, poderíamos pensar no testemunho de um modo geral como uma reapresentação da cena primordial da literatura — do mito e da tragédia — como a *cena do tribunal* onde assistimos às consequências da *hamartia* e de uma *hubris* (só que agora não mais do herói, mas sim do “outro/opressor”) que levaram a uma *catástrofe*: em cuja trama compaixão e terror são igualmente gerados e aponta-se para uma situação onde a justiça poderá ser restituída. Vale lembrar que se nesse pacto literário/ilusório não ocorre a esperada identificação dos leitores com as testemunhas e com o que é testemunhado, então o leitor passa a tachar a obra de uma “peça de publicidade”. O limite da aproximação entre o testemunho e a tragédia encontra-se no fato de que no primeiro trata-se de uma apresentação de fatos históricos concretos e não de arquétipos atemporais.¹¹ No campo

10 Cf. Achugar, p. 49.

11 Cf. quanto a relação entre testemunho jurídico e a literatura Bustamente, 71.

do testemunho o que recebe o testemunho, vê e escuta aquele que sobreviveu, é uma figura chave, sem a qual o testemunho não se dá. É a testemunha da testemunha que vai doravante portar com o emissor o seu testemunho.

A literatura de “testimonio”: Desde os anos 60 procura-se vincular a literatura de *testimonio* aos gêneros da crônica, confissão, hagiografia, autobiografia, reportagem, diário e ensaio (Alzugarat: 177 ss.). O *testimonio* é pensado também como uma cria da literatura regionalista, que foi muito forte na literatura latino-americana da primeira metade do século XX, sendo que a “novela testimonial” seria uma espécie de irmã da literatura de *testimonio* stricto sensu enquanto narrativa em primeira pessoa e não-ficcional. A teoria do *testimonio* está bem exposta nos volumes organizados por René Jara, Hernán Vidal (1986), John Beverley (1992) e Hugo Achugar (1994). *Testimonios* canônicos são os de Rigoberta Menchú, Miguel Barnet (*Biografía de un Cimarrón*), Maria Esther Gílio (autora de *La Guerrilha Tupamara*, que instaurou o prêmio *testimonio* Casa de las Americas), Omar Cabezas (*La Montana es algo más que una inmensa estepe verde*) e Bermejo González (*Las manos en el fuego*).¹²

297

12 Bustamante (p. 79), destacando o teor jurídico dessas obras, nota com relação a esse livro de González que seu nome recorda o ritual do ordálio, o juramento com a mão no fogo. Já o texto de R. Menchú foi utilizado como peça central no tribunal Russell na sua seção de 1983 dedicada ao regime guatemalteco. Com relação ao testemunho de Menchú cf. também Zimmerman. Sobre os estudos de testemunho associados à produção derivada da ditadura de 1964-1985 no Brasil cf. Franco 2003; Umbach 2008; Salgueiro 2011; Umbach & Calegari 2011; Seligmann-Silva & Ginzburg & Hardman 2012; Finazzi-Agrò 2014; Vecchi 2014; Seligmann-Silva 2014; Sarmiento-Pantoja & Umbach & Sarmiento-Pantoja 2014; Salgueiro 2017; Figueiredo 2017; Cruz 2021.

Repensar a história a partir do corpo¹³

298 Se para Walter Benjamin, a escola do olhar guia a construção de nossos afetos e de nossas forças políticas, percebemos então a centralidade, neste contexto no qual procuro traçar uma reflexão sobre a história do dispositivo testemunhal, da tese de Benjamin que justamente se inicia citando uma passagem do já mencionado texto de Nietzsche *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. (*Vantagens e desvantagens da história para a vida*). A epígrafe dessa tese é clara: “Precisamos da História [*Historie*], mas precisamos dela de modo diferente do que o daquele ocioso mimado andando pelos jardins do conhecimento.” (Nietzsche 1988: 245; Benjamin 2020: 79) Estamos diante de uma visão bastante pragmática do saber histórico, que abala a ideia de torre de marfim associada a esse saber. Mais do que um saber “elitista”, no entanto, esse saber era produzido por uma elite e em seu nome. Ou seja, ela o faz em nome de sua continuidade: a saber, em nome do “progresso”. Em oposição a essa historiografia, Benjamin propõe em suas teses aquilo que denomino de “escola do olhar” pois ele propõe a construção de *imagens históricas poderosas*, que apresentem (na visualidade requerida) a história das lutas e sofrimentos dos “antepassados escravizados”. O sujeito do conhecimento passa a ser aquele que antes era apenas “representado”, esteticamente e politicamente. Passa-se da representação para a apresentação. Leiamos a tese central nessa construção de um conceito de escola do olhar:

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida combatente. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como aquela que se vinga, e que vai consumir o trabalho de libertação em nome de gerações de massacrados. Essa consciência, que esteve ativa durante o breve período da “Liga Spartacus”, foi sempre incômoda para a socialdemocracia.

13 Nestas últimas páginas me baseio largamente em uma passagem de meu último ensaio publicado (2022: 94-101)

Ao longo de três décadas, ela quase conseguiu apagar o nome de um Blanqui, que soava retumbante no século passado. Ela preferiu atribuir à classe trabalhadora o papel de salvar as gerações *futuras*. Desse modo, cortou o tendão de suas melhores forças. A classe desaprendeu nessa escola tanto o ódio quanto a capacidade de sacrifício. Pois ambos se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não do ideal dos descendentes libertos. [...] A Revolução Russa sabia disso. O ditado “nenhuma glória para o vencedor, nenhuma compaixão para os vencidos” é penetrante, porque expressa mais a solidariedade com os irmãos mortos do que uma com os herdeiros. [...] Se existe uma geração que deveria sabe-lo é a nossa: o que devemos esperar dos pósteros não é um agradecimento por nossos grandes feitos mas antes a ~~reminiscência de nossas derrotas~~ |uma| memória daqueles que sucumbiram. (2020: 80-81)

299

Essa tese apresenta de modo cristalino a “virada copernicana” no saber histórico proposta por Benjamin.¹⁴ Para tanto, ele apresenta o paralelismo entre a tarefa revolucionária e o pensamento histórico, em ambos os casos o agente é a classe oprimida combatente. Se o combatente luta tendo em vista a libertação do passado reprimido e não combate tendo em vista um futuro radioso, da mesma forma o historiógrafo deve alimentar a luta presente a partir das imagens “dos antepassados escravizados”. Trata-se de uma estratégia de biopolítica positiva das emoções, de canalização dos sentimentos de vingança, ódio e da capacidade de sacrifício a favor da revolução. Isso ocorre através de uma verdadeira *guerra de imagens*. No seu ensaio sobre o surrealismo de 1929 ele já formulara a necessidade de construção de um “Bildraum”, espaço de imagem (conceito retomado nos esboços às teses; Benjamin 2020: 184), que ele associou a uma politização do pensamento histórico. Para ele, o corpo e o espaço das imagens interpenetrados permitirão que “todas as tensões revolucionárias se tornem inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do

14 Cf. a minha apresentação ao volume Benjamin 2020, 9-28.

corpo coletivo se tornem tensões revolucionárias.” (Benjamin 2012: 35-36) Os exemplos de Benjamin, a Liga Spartacus e a Revolução Russa, teriam sido momentos de manifestação dessa consciência histórica revolucionária. Sempre que governos fascistas assumem o comando essa consciência histórica se torna vital na luta política. No mesmo ensaio, “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”, ele formulou a necessidade de *organizar o pessimismo*, o que em 1939, no contexto da escrita das teses, deu-se na chave de se vencer o fascismo. Importante destacar que em 1929 Benjamin desenvolveu a ideia de construção do espaço imagético, considerando que ele teria um elemento corpóreo, o *Leibraum* (espaço corpóreo) como meio de se enfrentar a política reduzida ao falso moralismo. Nas teses a ideia da *virada copernicana* que se torna a virada do anjo da história em direção ao passado, visa alimentar o espaço de imagens com aquelas que permitem a instauração de um autêntico estado de exceção, ou seja, a revolução. Essas imagens apresentam a história dos oprimidos em sua descontinuidade. No ensaio sobre o surrealismo, lemos:

300

Organizar o pessimismo significa simplesmente extirpar a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço de imagem não pode mais absolutamente ser medido de forma contemplativa. Se a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda parte dessa tarefa, pois esta não pode mais ser realizada contemplativamente. [...] Pois também na pilhéria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, em que a incorpora e devora, em que se perde a própria proximidade de vista – aí abre-se esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multifacetada [...] Também o coletivo é corpóreo. E a *physis*, que para ele se organiza na

técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. (Benjamin 2012: 34-35)

Com a ideia de um espaço imagético que nos atravessa, que é corpóreo, capaz de vencer as imagens do progresso e as demais falsas concepções da história, Benjamin contrabandeia para dentro do discurso histórico a concepção de “iluminação profana”, assim como ele reivindica no mesmo ensaio “Mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (Benjamin 2012: 23, 34). A técnica é o local de articulação dessas imagens corpóreas, técnica esta que Benjamin denominou de “segunda técnica”, para diferenciá-la da “primeira técnica”, a associada tanto às guerras e a produção de morte quanto ao conceito corrupto de progresso (Benjamin 2013: 63). No ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin volta ao tema da técnica como meio de inervação do corpo coletivo que ele pregara em seu ensaio sobre o surrealismo. A segunda técnica, teorizada nesse ensaio, como aparelho de produção desse espaço de imagens que penetra o corpo coletivo, é pensada pelo autor a partir do cinema e da fotografia e tem no seu coração o gesto do “jogar com” (Benjamin 2013: 62)¹⁵. Se a primeira técnica quer a “dominação da natureza”, a segunda técnica quer “um jogo conjunto entre natureza e humanidade” (Benjamin 2013: 63). Benjamin articula então a sua teoria da técnica, com a teoria da produção de um espaço imagético capaz de inervar o corpo coletivo. Assim ele vai da sua teoria do espaço de imagem (*Bildraum*), passando pelo espaço do corpo (*Leibraum*), elaborados no ensaio sobre o surrealismo, atingindo uma teoria da ampliação do “campo de ação”, que

15 É importante destacar, mas não tenho espaço para desenvolver aqui, como a fotografia revolucionou a nossa visão de testemunho. Desde sua invenção ela foi tomada como uma fonte “fidedigna”, como uma espécie de “espelho” do mundo (como em Baudelaire). Apenas paulatinamente se percebeu em que medida o fotógrafo e a fotografia também são respectivamente construtores e construções do mundo. (Seligmann-Silva 2009)

ele pensa no ensaio sobre a obra de arte como um campo lúdico de ação: *Spielraum* (literalmente: espaço-jogo) (Benjamin 2013: 63).

Resumindo e articulando suas ideias do ensaio de 1929 sobre o surrealismo, passando pelo seu ensaio sobre a obra de arte e chegando nas teses *Sobre o conceito de história*, de 1919-40, Benjamin constrói uma poderosa teoria da necessidade de se criar imagens capazes de despertar as consciências para a revolução. Elas alimentariam o corpo coletivo, inervando-o, produzindo o ímpeto para a mudança história, que significaria o fim do progresso como catástrofe e a inauguração de um novo tempo, que liberaria as histórias recalçadas pela historiografia associada ao progresso e ao culto do tempo linear, homogêneo ou vazio. O tempo denso, pleno de *Jetztzeit*, tempo-agora, que para Benjamin é o tempo da historiografia a contrapelo, esse tempo nasce também da nossa capacidade de nos apropriarmos dessa segunda técnica que, como uma caverna platônica ao contrário, nos libertaria dos grilhões das falsas imagens que nos dominam. Não por acaso, como vimos na tese XII, que citei acima a partir da variante do manuscrito de Hannah Arendt, Benjamin fala na tarefa de alimentar esse ímpeto revolucionário com a “imagem dos antepassados escravizados” (e não, como o fazem os partidos burgueses, prometendo um futuro liberto e rico para todos).

302

A “imagem dos antepassados escravizados” e a virada pós-colonial

Após a Segunda Guerra Mundial é justamente a questão das histórias das colônias e da colonialidade que se tornariam cada vez mais centrais para pensarmos essa reviravolta imagética. A máquina de guerra da produção das imagens, a construção de uma ancestralidade, ao lado da tentativa de se recuperar e narrar as infinitas histórias do sofrimento e da luta anticolonial, tornaram-se propulsores para repensarmos a história e a memória. Um profundo processo

de revisionismo positivo foi inaugurado então. Autores como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Léopold Sédar Senghor, seguidos de Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Edward Said, Stuart Hall, Gayatri Spivak, Ranajit Guha, Homi Bhabha, Dipesh Chakrabarty, Stuart Hall, Achille Mbembe, chegando a representantes dessa tradição hoje, como a artista e ensaísta Grada Kilomba, foram e estão sendo responsáveis por produzir essa historiografia a contrapelo que Benjamin já reivindicava do fundo do inferno da Segunda Guerra em 1940. Também esses autores produzem novas imagens, “imagem dos antepassados escravizados” e de suas lutas, que têm produzido uma impressionante e bem-vinda virada copernicana nas Humanidades. Os estudos pós-coloniais têm fecundado as mais diversas áreas do saber, rompendo com hábitos poderosos, desconstruindo imagens do esquecimento que impediam a articulação de outras histórias, outras epistemologias e outros futuros. Autores brasileiros como os mencionados Abdias Nascimento e Lélia Gonzalez, e os mais jovens Djamilia Ribeiro e Silvio Almeida, participam dessa virada epistemológica e política. Esses autores rompem com o falso universalismo do pensamento ocidental, introduzindo a questão da localização dos saberes. Não por acaso Dipesh Chakrabarty (2007) dedica um ensaio inteiro à crítica do historicismo, alvo declarado também das teses sobre a história de Benjamin. Este último evidentemente não pode ser classificado como um autor pós-colonial, mas sua teoria da história e da escrita histórica nos fornecem bases teóricas para pensar a pós-colonialidade. Ele percebeu a necessidade de se romper com o conceito da temporalidade do progresso que bloqueia a contraescritura da história, assim como assombra e domina as políticas até hoje, sempre baseadas no modelo monológico da Europa branca. Benjamin pensava em uma localização do saber a partir da questão da luta de classes e do tempo-agora. O pensamento pós-colonial desdobra esse gesto para pensar a articulação da história da Modernidade capitalista com a violência colonial,

racista, de gênero e de classe. A virada copernicana do saber se dá tanto no sentido de se pensar na posição do “anjo da história”, ou seja, voltado para a história dos escravizados, como também de se pensar o significado da colonização e da racialização imposta como dispositivo biopolítico de controle de corpos individuais e coletivos. A proclamada inervação de corpos coletivos através de contraimagens embebidas na “iluminação profana”, passa a ser pensada também como valorização de outras epistemologias não-logo/eurocêntricas. “Provincializar a Europa” significa mostrar que o conhecimento é localizado e possui corpo. Assim assume-se o corpo como parte do saber, rompendo-se com milênios de doutrinas espiritualizantes, antisensuais que pretendiam construir um logos universal teoricamente “neutro” (como pudemos acompanhar nesta apresentação), mas que na verdade é branco e europeu. A história da *plantation* surge como um mote central nessa contra-história, na medida em que se percebe a *plantation* como núcleo inconsciente da Modernidade: recalcado em sua história e significado. O trabalho de escavar essa história é realizado no sentido também de se recuperar a seiva da luta anti-escravocrata. Para autores como Abdias Nascimento e Paul Gilroy esse dispositivo colonial representava “a essência interna do capitalismo” e sua história e destruição devem ocupar “um lugar central nas lembranças históricas do Atlântico negro” (Gilroy 2012: 125). Gilroy vê nessa história da luta da emancipação da escravidão algo que ele denomina com o termo de Walter Benjamin “história primordial da modernidade” (Gilroy 2012: 125). E conclui: “Está na hora de reconstruir a história primordial da modernidade a partir dos pontos de vista dos escravos” (Gilroy 2012: 125-126).

Ao incluir a localização e o corpo como partes essenciais de todo saber, a virada pós-colonial se revela também como uma *virada testemunhal*, como já adiantei no início deste texto. Desde Frederick Douglas e de W.E.B. Du Bois, com seu fundamental e influente *The Souls of Black Folk*, autores como Richard Wright, F. Fanon, A.

Nascimento, L. Gonzalez, G. Kilomba, tem articulado a sua crítica à colonialidade, no sentido de apontar as continuidades e metamorfoses das violências coloniais, a partir da curadoria de experiências próprias ou recolecionadas de outro negros que narraram suas histórias. Descrevendo a vida e a obra de Frederick Douglas, Gilroy destaca como a autobiografia funciona nele exemplarmente como “processo de simultânea autocriação e autoemancipação” (Gilroy 2012: 151). A cultura da diáspora africana é profundamente marcada por esse gesto de criação de uma “persona pública” (Gilroy 2012: 151). Esse gesto é de revolta contra a mordada do *logos* ocidental, pretensamente universal:

É importante notar aqui que uma nova economia discursiva emerge com a recusa em subordinar a particularidade da experiência escrava ao poder totalizante da razão universal detida exclusivamente por mãos, canetas ou editoras brancas. Autoria e autonomia emergem diretamente do deliberado tom pessoal desta história. Avidamente recebidos pelo movimento para o qual se dirigiam [as narrativas de resistência contra a escravidão] ajudaram a demarcar um espaço dissidente dentro da esfera pública burguesa que eles visavam preencher com seu conteúdo utópico. O caráter autobiográfico de muitas declarações como esta é absolutamente crucial. (Gilroy 2012: 151)

305

Gilroy nota também como esse tipo de narrativa autodiegética desmonta também os regimes de verdade da episteme eurocêntrica, na medida em que propõe outras modalidades do que seria a verdade e o racional. Ele reconhece no “testemunho pessoal”, no entanto, não um novo gênero literário, mas, antes “uma modalidade distinta e constrangedora de comentário metafísico, filosófico.” Frederick Douglas apontaria, segundo Gilroy,

para o início e a reprodução de uma perspectiva política distinta na qual a *autopoiesis* se articula com a poética para construir uma postura, um estilo e um clima filosófico que têm se repetido e

reformulado desde então na cultura política do Atlântico negro. Os componentes vernáculos da cultura expressiva negra estão portanto vinculados a textos mais explicitamente filosóficos de escritores modernistas negros como Wright e Du Bois. Eles desenvolvem esta linha de investigação buscando responder às perguntas metafísicas “Quem sou eu?” e “Quando sou mais eu mesmo? “. (Gilroy 2012: 153)

306

Tanto Douglas como Du Bois escreveram no sentido de localizar o tráfico escravo e a *plantation* no cerne da modernidade e não como a sua aberração. “A existência permanente do racismo desmentiu” os vereditos que veem neles eventos “aberrantes”. Esse fato, antes, “exige que consideremos mais profundamente a relação de terror e subordinação racial com a própria natureza interna da modernidade” (Gilroy 2012: 154). O tráfico escravo, a plantação e o racismo são indissociáveis da Modernidade e de seu projeto associado à empresa capitalista. Portanto os genocídios que marcam essa era desde o século XVI lhes são inerentes. A tendência a reproduzir políticas outricidas ou altercidas (Mbembe 2017: 29) só pode ser entendida se tentarmos conhecer e desconstruir seus dispositivos de inscrição e apagamento mnemônicos. No cerne da Modernidade e da construção da burguesia esteve também o estado nacional que só pode ser compreendido no contexto da construção dessas culturas violentamente homogeneizadas, monolíngues, silenciadoras e apagadoras das diversidades, de outras culturas, línguas, imaginações e epistemologias. O dispositivo testemunhal explode a estrutura ontotipológica da nação a partir dos corpos daqueles que testemunham. Do ponto de vista do testemunho, as “literaturas nacionais” devem agora ser estudadas como *corpus delicti* da era dos apagamentos, ou seja, a Modernidade.

A artista performer, psicóloga e ensaísta Grada Kilomba também destaca esse ponto da virada epistêmica pós-colonial associada ao gesto testemunhal, a partir da escritura do corpo. No

item “Descolonizando o conhecimento” de seu ensaio *Memórias da plantação*, ela destaca:

Escrever sobre o próprio corpo e explorar os significados do corpo pode, obviamente, ser visto como um ato de narcisismo ou de essencialismo, escreve Nkweto Simmonds (1997). Ela conclui, contudo, que essa é uma estratégia importante usada por mulheres africanas e afrodiáspóricas para desconstruir sua posição dentro da academia. [...] Como Gayatri C. Spivak (1993) explica em seu ensaio *Marginality in the Teaching Machine*, que tais escritos pessoais são uma “crítica persistente e (des)construtiva à teoria” um debate sobre a impossibilidade de o corpo e as construções racistas sobre ele escaparem dentro da “máquina de ensino.” (Kilomba 2019: 63)

Kilomba estrutura a sua pesquisa sobre a situação das mulheres negras baseada em entrevistas, em estudos de caso. Ela faz uma curadoria de testemunhos para repensar criticamente a colonialidade hoje a partir de mulheres negras que vivem na Alemanha.¹⁶ Essa centralidade no sujeito é fundamental na sua (contra)epistemologia.

16 Recordo aqui a obra seminal de Margareth Rago *A aventura de contar-se: feminismo, escrita de si e invenções da subjetividade* (2013) na qual ela também faz uma (re)construção histórica a partir da curadoria de sete vozes femininas. Rago também vai valorizar a oralidade e vozes femininas em detrimento do grafocentrismo e da mania documental da escrita história positivista e falocêntrica. A verdade de que se trata na obra de Rago é aquela à qual Foucault (2001) se referia ao reviver o conceito antigo de *parrhesia*, o dizer a verdade sem medo. Trata-se de uma verdade eminentemente política, que fere, provoca e desmonta o *establishment*. Quem pratica esse *falar-franco* sabe que a verdade que emite é também a sua própria opinião, que defende com palavras claras e diretas. Assim como essas sete mulheres recorreram à prática da escrita de si para tentar se reinventar, costurando suas subjetividades a partir de suas trajetórias, conflitos, frustrações e vitórias, utilizando essa escrita como ferramenta política, inspiradas pelas lutas feministas, do mesmo modo, Margareth ao reinscrever essas vivências, dando a elas uma acolhida aberta e generosa, perfilando-as lado a lado, contextualizando essas narrativas, justamente destaca o aspecto feminista e disruptivo dessas experiências.

Essa pesquisa centrada em sujeitos permite perscrutar a realidade de dentro para fora, constituindo ao mesmo tempo os sujeitos sofredor e resistente. Essas mulheres negras passam a ser vistas como agentes e não como objetos, já que são elas que constroem a perspectiva do desenho:

Tem-se o direito de ser um *sujeito* – político, social e individual – em vez da materialização da Outridade, encarcerada no reino da objetividade. Isso só se torna concebível quando existe a possibilidade de expressar a própria realidade e as experiências a partir de sua própria percepção e definição, quando se pode (re) definir e recuperar a própria história e realidade. Se as mulheres *negras*, bem como outros grupos marginalizados, têm o direito capital, em todos os sentidos do termo, de ser reconhecidas como *sujeitos*, então também devemos ter esse direito reconhecido dentro de processos de pesquisa e de discursos acadêmicos. Esse método de focar no *sujeito* não é uma forma privilegiada de pesquisa, mas um conceito necessário. (Kilomba 2019: 82)

308

É importante lembrar que Kilomba parte no seu projeto da inspiração legada por Frantz Fanon em seu pioneiro *Pele negra, máscaras brancas*, obra também calcada na coleta de testemunhos de vozes negras da diáspora, coligidas para formular uma poderoso leitura e crítica pós-colonial. No Brasil, Abdias do Nascimento também sempre escreveu com esta consciência da importância da personalidade na construção da nervura de seu pensamento. Ao assumir o seu eu-escritural ele estava ao mesmo tempo desconstruindo uma história calcada nas falsas ideias de “democracia racial” e uma epistemologia homogênea dita universal, mas na verdade, memorizada, que apaga o diferente. Citemos suas palavras:

Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e *situação* no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que eu posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define. *Situação* que me envolve

qual um cinturão histórico de onde não posso escapar conscientemente sem praticar a mentira, a traição, ou a distorção da minha personalidade. (Nascimento, 2016, 47)

Também obras recentes de impacto no revisionismo histórico positivo que vivemos, de autorias de ameríndios, como o mencionado Davi Kopenawa (2015) e Ailton Krenak (2019; 2020), têm aportado novas imagens que alimentam uma necessária contrahistória que precisa se articular na luta contra a presente volta do pensamento fascista. Essa potente linhagem testemunhal ocorre em um século marcado pela ascensão do dispositivo testemunhal como meio de inscrição e tentativa de elaboração dos traumas do século.

O conceito de testemunho também tem um papel central nos estudos de literaturas de minorias. Pode-se, de resto, estabelecer uma relação de proximidade entre este conceito e o de “minorização”, desenvolvido nos Estudos Culturais a partir da noção de “*littérature mineure*” de Deleuze e Guattari (1975). Se para estes autores nesta literatura “tudo é político”, o mesmo se passa com a literatura onde o teor testemunhal tem um local preponderante. Assim vemos também aumentar o papel desempenhado por este conceito nos estudos de literatura LGBTQIA+ e nos “*gender studies*” de um modo geral, onde a questão da escritura autobiográfica representa uma questão fundamental. O tema do testemunho também tem sido analisado com relação às artes plásticas, sobretudo nas discussões sobre o antimonumento e sobre a relação entre arte e memória (Cf. Young; Assmann; Berg; Baer; Borsdorf/ Grütter; Brodsky; Seligmann-Silva 2016).

A literatura como egoescritura testemunhal

Para concluir é importante reforçar que a “literatura do real” não se limita apenas às obras programaticamente testemunhais. O importante é perceber como mesmo na literatura não programaticamente de cunho testemunhal (em autores como Kafka, Proust, Beckett, Celan, Rosa, Ramos e, mais recentemente, de Itamar

Vieira Junior 2020, entre tantos outros) podemos surpreender um evidente “teor testemunhal” e traços da barbárie do mundo que lhes deu nascimento. Ou seja, mesmo dentro da literatura produzida na chave do regime de representação podemos captar seus momentos de apresentação, de ruptura da “quarta parede”, para pensarmos em Brecht. Dessa fratura escorre o magma do real que aprendemos a ler. Se Benjamin cravou no limiar da Segunda Guerra (1940) que “não há um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie” (Benjamin, 2020, 74), podemos aceitar também que todo fragmento da cultura tem seu teor testemunhal. Desde o romantismo, além disso, criou-se a literatura como fenômeno estético-social que se estrutura a partir desse “eu” moderno, o indivíduo na multidão, abandonado de toda transcendência. A psicologia desse novo indivíduo (que foi descrito e em parte construído em detalhes pela psicanálise) encontra na literatura um espelho e um local de instituição de si. Para essa literatura haviam confluído o gesto confessional (“O homem, no Ocidente tornou-se um animal confidente” Foucault, 1988, 59), o epistolar, assim como o dispositivo dos diários. (Sobre cartas e diários e sua importância para o testemunho cf. Cru 1929, o primeiro tratado moderno de teoria do testemunho.) A “escrita do eu” sempre foi reconhecida na origem da literatura moderna. Esse traço de egoescritura da literatura só fez se aprofundar ao longo do século XX, como resposta à necessidade de se construir novas estratégias de realismo, correspondentes à paisagem catastrófica em volta. No deserto desolado da Modernidade, cada vez mais o único lastro do indivíduo passa ser o seu pequeno corpo e sua “intimidade”. A blogosfera e o universo da *web* com seus dispositivos de egoescritura eletrônicos e imagéticos apenas aprofundaram essa tendência. Antes dessa virada digital, evidentemente a fotografia e o filme em Super-8 também foram dispositivos centrais na construção das intimidades das famílias burguesas. (Quanto à importância do Super-8 como meio de testemunho remeto ao recente filme da

escritora e recém laureada Nobel, “Os Anos do *Super 8*”, de Annie Ernaux e David Ernaux-Briot).

Deve-se, portanto, também estudar e descrever em que medida o gesto testemunhal é uma marca presente em boa parte da literatura (e das narrativas de um modo geral. Cf. um exemplo em Seligmann-Silva 2022: 249-265, lendo Guimarães Rosa). No atual debate brasileiro entre os adeptos da literatura-documental e os seus inimigos comete-se o erro básico (positivista) de se cortar entre dois campos que não existem de modo puro, a saber, o do documentário e o da literatura. Como vimos, testemunho e literatura são indissociáveis e isso para vantagem de ambos os gestos: a literatura se alimentando descaradamente da vida e o testemunho sendo turbinado pela imaginação. Sem a imaginação produtiva não haveria testemunho.

311

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, N. e TOROK, M. *Cryptonymie — Le verbier de l’homme aux loups*, Paris. 1976.

ACHUGAR, Hugo (org.). *En otras palabras, otras historias*, Montivideo: Universidad de la Republica, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Publicaciones. 1994.

ADORNO, Theodor W. “Kulturkritik und Gesellschaft”, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, vol. 10. 1977.

AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri editore. 1998.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil. A história oral do desastre*, trad. Sonia Branco, São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

_____. *A guerra não tem rosto de mulher*, trad. Cecília Rosas, São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

_____. *As últimas testemunhas*, trad. Cecília Rosas, São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ALZUGARAT, A. “El Testimonio en al revista Casa de las Américas”, in: ACHUGAR (org.), pp. 171-228. 1994.

AMÉRY, Jean, “Die Tortur”, in: *Werke*, vol. II, Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*, trad. Paulo Soethe, Campinas: Editora UNICAMP, 2012.

BAER, Ulrich (org.). >*Niemand zeugt für den Zeugen*<. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt/M.: Suhrkamp. 2000.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. 1972.

_____. *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. V: *Das Passagen-Werk*. 1982.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad.: Sergio Paulo Rouanet; rev. técnica: Márcio Seligmann-Silva, 8 ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, organização e apresentação M. Seligmann-Silva; trad. Gabriel Valladão Silva, Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *Sobre o conceito de História. Edição crítica*. Organização e Tradução Márcio Seligmann-Silva e Adalberto Müller. São Paulo: Alameda, 2020.

BENVENISTE, E. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. Pouvoir, droit, religion*, Paris: Les Éditions de Minuit.

_____. *O Vocabulário das Instituições Indo-européias. Volume II: Poder, Direito, religião*, trad. D. Bottmann, Campinas: UNICAMP. 1995.

BERG, Nicolas, (org.). *Shoah — Formen der Erinnerung*, München: Fink. 1996.

BEVERLEY, John e ACHUGAR, Hugo, (orgs.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima/Pittsburg: Latinoamericana Editores. 1992.

BORSODORF, Ulrich, GRÜTTER, Heinrich Theodor (org.). *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt/ New York: Campus. 1999.

BRODSKY, Marcelo. *Nexo. Un ensayo fotográfico*, Buenos Aires: la marca. 2001.

BURGOS, Elisabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Barcelona: Seix Barral, sétima edição, 1997.

- BUSTAMANTE, Francisco. “La impronta jurídica y religiosa en el testimonio literario latinoamericano”, in: ACHUGAR, 1994, pp. 61-90. 1994.
- CARUTH, Cathy (org.). *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore e Londres. 1995.
- _____. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press. 1996.
- CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Orgs. B. Alleman e S. Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983
- CÉSAIRE, Aimé, *Discurso sobre o colonialismo*, Ilustrações Marcelo D’Saete, Trad. C. Willer, São Paulo: Veneta, 2020.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis. *Saint Augustin et les actes de parole*, Paris: PUF. 2002.
- COQUIO, Catherine (org.). *Parler des Camps, penser les génocides*, Paris: Albin Michel. 1999.
- CRU, Jean Norton *Du témoignage*, Paris: Pauvert. 1967.
- _____. *Témoins. Essai d’analyse et de critique des souvenirs des combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris : Les Étoiles, 1929.
- CRUZ, Lua Gill da. *Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, UNICAMP. Data de defesa 06/08/2021
- DABAG, Mihran e PLATT, Kristin. *Genozid und Moderne, Bd.1, Strukturen kollektiver Gewalt im 20. Jahrhundert*, Leske, 1998. 1998.
- _____. *Genozid und Moderne, Bd.2, Erinnern, Verarbeiten, Weitergeben*, Leske. 2000.
- DALCASTAGNÉ, Regina, *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, Brasília: Editora UNB, 1996.
- DERRIDA, J. “Fora. As palavras angulosas de Nicolas Abraham e Maria Torok”, trad. F. Landa, in: Fábio Landa, *Ensaio sobre a criação teórica em psicanálise. Seguido de Fora de Jacques Derrida*, S. Paulo: UNESP/ FAPESP, 1999, 269-319.
- _____. “Préjugés. Devant la loi”, in: J.F. Lyotard e outros, *La Faculté de Juger*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 87-139.
- _____. *O monolinguismo do outro ou a prótese da origem*. Tradução de F. Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.
- _____. *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris: Galilée. 1998.

_____. *Demorar: Maurice Blanchot*, trad. Flávia Trocoli e Carla Rodrigues, Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

DOUGLASS, Frederick. *A vida e a época de Frederick Douglass escritas por ele mesmo*, Carambaia, 2022.

DREIZIK, Pablo (org.). *La memoria de las cenizas*, Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Artes. 2001.

DULONG, Renaud. 1998. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris: EHESS.

EVANGELISTA, Liria. *Voices of the Survivors. Testimony, mourning, and memory in post-dictatorship Argentina, 1983-95*, Garland Publishing. 1998.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil, 1952. (*Pele negra. Máscaras brancas*. Trad. Renata da Silveira, Salvador: EDUFBA, 2008.)

FELMAN, Shoshana e LAUB, Dori. *Testimony: Literature, Psychoanalysis, History*, London: Routledge. 1991.

314

FIGUEIREDO, Eurídice, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore, "(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964", in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* n. 43, Brasília, jan./jun., 2014.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade. 1 A vontade de saber*. trad. M. T. da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro: Graal, 15^a ed., 1988.

_____. *Fearless Speech*. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.

FRANCO, Renato. "Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70", in: Seligmann-Silva, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, pp. 355-374.

FRIEDLANDER, Saul (org.). *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge, London: Harvard UP. 1992.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*, São Paulo: Editora 34, 2012.

HARTMAN, Geoffrey. *The Longest Shadow in the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP. 1996.

Informazione e Tetimonianza, Archivio di Filosofia, Organo dell'Instituto di Studi Filosofici, Padova, 1972.

JARA, René e VIDAL, Hernán (orgs.). *Testimonio y literatura*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature. 1986.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLÜGER, Ruth. “Zeugensprache: Koeppen und Andersch”, in: Stephan BRAESE, Holger GEHLE, Doron KIESEL, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt a.M.: Campus V., 1998, 173-182. 1998.

KOPENAWA, D. Albert, B. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*, São Paulo: Companhia das letras, 2019.

_____. *A vida não é útil*, São Paulo: Companhia das letras, 2020.

LaCAPRA, Dominick. *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*: Ithaca, London. 1994.

_____. *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca e Londres: Cornell U. Press. 1998.

LANG, Berel (org.), *Writing and the Holocaust*, New York, London. 1988.

_____. *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago/London: University of Chicago Press. 1990.

_____. *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, Baltimore: The Johns Hopkins UP. 2000.

LANGER, Lawrence L. *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press. 1979.

_____. *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Haven/ London: Yale UP. 1991.

_____. *Preempting the Holocaust*, New Haven/London: Yale UP. 1998.

LAUB, Dori. “Truth and Testimony: The Progress and the Struggle”, in CARUTH (org.) 1995, pp. 61-75.

Levi, Primo. *É isto um homem*. Trad. L. del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. *Lignes*, mai 2000. (Dossiê David Rousset)

MÄCHLER, Stefan. *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*, Zürich: Pendo Verlag. 2000.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão negra*. Tradução de Marta Lança. 2. ed. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Trad. Marcelo Jacques Moraes, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MESNARD, Philippe. *Consciéncias de la Shoah: Critique des discours et des représentations*, Ed. Kimé. 2000.

MOREIRAS, Alberto. “The aura of testimonio”, in: Gugelberger, Georg M. (org.), *The Real Thing*, Durham: Duke University Press. 1996.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio negro. Processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NICHANIAN, Marc. “A morte da testemunha. Para uma poética do ‘resto’.” In: *Escritas da violência*. Vol I. *O testemunho*. Orgs. M. Seligmann-Silva, J. Ginzburg, F.Hardman, Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique. Une réflexion arménienne*. Paris: Lignes, 2006.

NICOLADZÉ, François. *La deuxième vie de Jorge Semprun. Une écriture tresée aux spirales de l’Histoire*, Paris: Éditions Climats. 1997.

NIETZSCHE, F. *Unzeitgemäße Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: *Kritische Studienausgabe*, org. G. Colli e M. Montinari, München: DTV/ Berlin-New York: Walter de Gruyter, vol. I, 1988.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe, *L’image manquante*. Paris: Éditions Grasset, 2013

PENNA, João Camillo. “Este corpo, esta dor esta fome: Notas sobre o testemunho hispano-americano”, in: M. Seligmann-Silva (org.), *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes*, Campinas: UNICAMP, 2003, 299-354.

POLLAK, Michael. *L’expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l’identité sociale*, Paris: Éditions Métailié. 1990.

_____. “Encadrement et silence: le travail de la mémoire”, in: *Pénélope*, 12, 1985, pp. 37 ss.

_____. “La gestion de l’indicible”, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62/63, 1986, pp. 30ss.

_____. e N. HEINRICH. “Le témoignage”, in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62/63, 1986a, pp. 3 ss.

PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*, México: Ediciones Era, 1998.

_____. *Las indómitas*, México, D.F.: Seix Barral, 2016.

_____. *Nada, nadie. Las voces del temblor*, México, D.F.: Ediciones Era, 2005.

_____. *Hasta no verte Jesus mio*. La Habana: Casa de las Americas, 1991.

RAGO, Margareth, *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*, trad. Alain François et al., Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

ROSS, David F. (org.). *Adult eyewitness testimony. Current Trends and Developments*, Cambridge: Cambridge UP. 1994.

SALGUEIRO, Wilbert. *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*, Vitória: EDUFES, 2017.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia; Umbach, Rosani; Sarmento-Pantoja, Augusto (orgs.), *Estudos de Literatura e Resistência*, Campinas: Pontes Editoresm 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A História como Trauma”, in: M. Seligmann-Silva e A. Nastrovski (org.) *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.

_____. (org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. “Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina”, in: *Temas em Psicologia*, 2009, Vol. 17., nº 2, 311-328.

_____; Ginzburg, J.; Hardman, F. (org.). *Escritas da violência. Vol I. O testemunho*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. “Imagens precárias. Inscrições tênues da violência ditatorial no Brasil”, in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 13-34, (jan.jun./2014)

_____. “Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência”, in *Psicol. USP* vol.27 no.1 São Paulo jan./abr. 2016, p. 49-60.

_____. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2022

SOMMER, Doris. «No Secrets», in: Gugelberger, Georg M. (org.) *The Real Thing*, Durham: Duke University Press. 1996.

SOTO-FERNÁNDEZ, Liliana. *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, Madrid: Editorial Pliegos. 1996.

SPITZER, Leo. “Témoin”. *Archivum Romanicum*, Florença, v. 22, 1938. p. 372-375.

TODOROV, Tzvetan. 1994. *Face à l'extrême*, Paris: Seuil.

_____. *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris: Roberty Laffont. 2000.

TRAVERSO, E. “L'imperatif catégorique d'Adorno”, in: E. Traverso, *L'Histoire déchirée*, Paris: Cerf, 1997, pp. 123-143.

_____. (org.). *Le Totalitarisme. Le XX^e siècle en débat*. Paris: Seuil. 2001.

UMBACH, Rosani Ketzer (org.), *Memórias da repressão*, Santa Maria: UFSM, PPGL, 2008.

_____; CALEGARI, Lizandro Carlos (orgs.), *Estética e política na produção cultural. As memórias da repressão*, Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

VECCHI, Roberto. “O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto”, in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, (jan.jun./2014)

VENUTI, L. *The Scandals of Translation: towards an ethics of difference*, London/New York: Routledge. 1998.

318

VIDAL, Claudine. “Les commémorations du génocide au Rwanda”, in: *Les Temps Modernes*, spt.-oct.-nov./2000, N° 610, 1-46.

VIDAL-NAQUET, Pierre. “Algérie, du témoignage à l'histoire”, in: *Le Monde des Livres*, 13.09.2001.

WARDI, Charlotte. *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris: PUF. 1986.

WEIGEL, Sigrid. “Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage”, in: *Zeugnis und Zeugenschaft: Jahrbuch des Einstein Forums* 1999, Akademie-Verlag, 2000, pp. 111-35.

_____. “Télescope im Unbewußtsein. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur”, in: Gertrud Koch (org.), *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1999, pp. 255-279.

WELLS, Gary L., e LOFTUS, Elisabeth F. (org.). *Eyewitness Testimony. Psychological Perspectives*, Cambridge/ New York: Cambridge UP. 1984.

WHITE, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore e Londres: The Johns Hopkins UP. 1987.

WIEVIORKA, Annette. *L'ére du témoin*, Paris: Plon. 1998.

_____. *Déportation et genocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris: Plon. 1992.

_____ et Claude MOUCHARD (org.). *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Cercil/ Presses Universitaires de Vincennes. 1999.

WIKINSKI, Mariana, *O trabalho da testemunha. Testemunho e experiência*

traumatica, tradução Híliliana Reis, São Paulo: AnnaBlume, 2019.

YOUNG, James. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven/London: Yale UP. 2000.

ZIMMERMAN, Marc. “El *outró* de Rigoberta: Los testimonios de Ignacio Bizarro Ujpan y la resistencia indígena en Guatemala”, in: BEVERLEY e ACHUGAR, 1992, pp. 229-243.

Sobre os autores

Anita Martins Rodrigues de Moraes é doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente, é Professora Associada de Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). De suas publicações, destacam-se os livros *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra sonâmbula, de Mia Couto* (2009); *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (2015) e *Contornos humanos: primitivos, rústicos e civilizados em Antonio Candido* (2023). Com Vima Lia Martin, organizou a antologia *O Brasil na poesia africana de língua portuguesa* (2019). Seus interesses de pesquisa se voltam para as literaturas de língua portuguesa e envolvem as relações entre literatura, antropologia e os estudos pós-coloniais.

320

Anna Faedrich Martins Lopez é Professora Adjunta de Literatura Brasileira na UFF, atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura. Coordena o Grupo de Estudos “Literatura de autoria feminina na Belle Époque brasileira: memória, esquecimento e repertórios de exclusão” e integra o GT da Anpoll “A mulher na literatura”. Foi professora do CAP-UERJ e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UERJ. Foi Pesquisadora Residente na Fundação Biblioteca Nacional (RJ). É Doutora em Letras - Teoria da Literatura, pela PUCRS (2014), com bolsa integral do CNPq e período de doutorado-sanduíche na Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3, com bolsa CAPES, sob orientação de Jacqueline Penjon. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, atuando principalmente nos temas da autoficção e de escritoras brasileiras do século XIX. Suas publicações recentes incluem: *Teorias da autoficção* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022) e *Escritoras silenciadas: Narcisa*

Amália, Julia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres (Rio de Janeiro: Macabéa; Fundação Biblioteca Nacional, 2022).

Carla Portilho é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, com estágio doutoral na *University of California - Riverside*. É professora associada de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e credenciada no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal”, e autora do livro *As herdeiras de Miss Marple e a práxis cotidiana como tática de resistência* (Rio de Janeiro: Makunaima, 2016). Atua principalmente nos seguintes temas: narrativa criminal e detetivesca, literatura policial, literatura de massa, estudos culturais, contraescrituras e memória

321

Eduardo Guerreiro B. Losso é Professor Associado do programa de pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, bolsista produtividade do CNPQ, editor da Revista *Terceira Margem* e colunista da revista *Cult*. Estuda teoria crítica, literatura, teoria da mídia, contracultura musical, poesia moderna e contemporânea, dando ênfase nas relações entre religião e cultura, mística e poesia. Publicou o livro *Sublime e violência: ensaios sobre poesia brasileira contemporânea* pela Azougue Editorial, Rio de Janeiro, em 2018 e, mais recentemente, *Mística e antimística* (Lisboa: Oca Editora, 2020).

Gerson Neumann é Professor Associado de Literatura e Língua Alemã na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e ex-Presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC - Biênio 2020-2021. É líder do Grupo de Pesquisa do CNPq Cosmos Littera. Graduado em Licenciatura Letras Português-Alemão pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS (1995),

Mestrado em Letras (Ciência da Literatura - Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2000) e Doutorado em Ciências da Literatura pela Freie Universität Berlin - FU-Berlin (2004) com bolsa DAAD. Participa do projeto binacional Atlas Linguístico-Contatual das Minorias Alemãs na Bacia do Prata: Hunsrückisch (ALMA-H). É integrante dos Grupos de pesquisa RELLIBRA (Relações Linguísticas e Literárias Brasil-Alemanha) (USP), Ícaro “Interdisciplinaridade, Crítica ao Autoritarismo, Regionalidade e Oralidade” (UFPEL), LIEDH “Linguagem e Discursos da História” (UFRJ) e NEEEM “Núcleo de Estudos de Exílio e Emigração” (UFMG). É integrante do NET (Núcleo de Estudos da Tradução) da UFRGS e do POINTS (*Potsdam International Network for TransArea Studies*), da Universität Potsdam. É pesquisador-fundador do CDEA - Centro de Estudos Europeus e Alemães.

322

Eurídice Figueiredo é Doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988), atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Publicou *Janelas para o mundo; literatura comparada ou autores estrangeiros que você precisa conhecer* (com Anna Faedrich, EdUFF, 2002), *A nebulosa do (auto)biográfico: vidas vividas, vidas escritas* (Zouk, 2022), *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (Zouk, 2020), *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (7letras, 2017), *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção* (EdUERJ, 2013), *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura* (7Letras, 2010), *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana* (EdUFF, 1998), além de artigos em obras coletivas e revistas nacionais e internacionais. Organizou vários livros e números de revistas. É pesquisadora 1B do CNPq. Email: euridicefig@gmail.com

José Luís Jobim é Professor Titular da Universidade Federal Fluminense, pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Foi Professor Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (aposentado) e presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Suas publicações mais recentes em periódicos e livros incluem: *Literary and Cultural Circulation* (Oxford: Peter Lang, 2017, org.), *Dialogues France-Brésil Tome 2 Circulations transculturelles: territoires, représentations, imaginaires* (Pau: Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2022, co-org.), “North-South Comparatism: New Worldism, Theories of Lack and Acclimatization” (*Journal of Foreign Languages and Cultures*, 2022); “The Geopolitics of Comparing and Representing the Other” (*Comparative Literature*, 2021); *Literatura Comparada e Literatura Brasileira* (Rio de Janeiro-Boa Vista: Makunaima-Editora da UFRR, 2020). Foi Professor Visitante na *Universidad de la Republica* (Uruguay), na *Chaire des Amériques* (Université de Rennes 2, França), na *University of Illinois* (EUA), membro do *Board of Advisors* e *seminar leader* no *Institute for World Literature* (Harvard). É pesquisador do Projeto PRINT UFF. Mais informações, incluindo a lista completa de publicações, em <http://lattes.cnpq.br/2864489503546804>.

323

Luciano Barbosa Justino é Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco (2005), com tese intitulada “Poiesis de campos: poesia e poética em Augusto de Campos”. Tem experiência na área de Letras, com interesse em poesia e prosa contemporâneas, em especial na interface literatura/intermedialidade e “literaturas de multidão”. Atua como docente pesquisador no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB. Fez estágio pós-doutoral na Universidade Federal Fluminense na UFRN. É líder do Grupo de Pesquisa “Observatório de crítica literária, ensino e criação” (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6247878045875133>), e autor de “Literatura de

multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler escrever o presente” (Disponível em: <http://books.scielo.org/id/x6bh8>) e “Literatura de multidão, crítica literária e trabalho imaterial” (Disponível em: <http://edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/34-literatura-de-multidao-critica-literaria-e-trabalho->). É autor de “480 poemas pretos + 3” (Disponível em: <zenodo.org/record/5749655>).

Luiz Gonzaga Marchezan é Mestre em Letras (1987), pela UNESP, Doutor em Letras (1994), pela FFLCH-USP, e Livre-docente em Teoria da Literatura (2019), pela UNESP-Ar., à qual se vincula como Professor Associado do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas, do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Seus principais interesses de pesquisa e suas publicações situam-se no domínio das relações intersemióticas manifestadas no texto literário, especialmente, no conto contemporâneo e na ficção regionalista nacional. Foi membro dos Conselhos Editorial e Curador da Editora da Unesp e membro da Direção da Anpoll. Integrou a Diretoria da Anpoll (2004/2006).

Márcio Seligmann-Silva é doutor pela Universidade Livre de Berlim, pós-doutor por Yale, professor titular de Teoria Literária na UNICAMP e pesquisador do CNPq. É autor de, entre outras obras, *Ler o Livro do Mundo* (Iluminuras, 1999, seg. ed. 2020, vencedor do Prêmio Mario de Andrade de Ensaio Literário da Biblioteca Nacional em 2000), *Adorno* (PubliFolha, 2003), *O Local da Diferença* (Editora 34, 2005, seg. ed. 2018, vencedor do Prêmio Jabuti na categoria Melhor Livro de Teoria/Crítica Literária 2006), *Para uma crítica da compaixão* (Lumme Editor, 2009), *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (Editora Civilização Brasileira, 2009), *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico* (Editora da UNICAMP, 2022), *Passagem para o outro como tarefa. Tradução, testemunho e pós-colonialidade* (Editora da UFRJ, 2022).

Paula Glenadel é professora de Literatura Francesa da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora do CNPq. Tem publicado em periódicos brasileiros e estrangeiros, organizado coletâneas e publicado ensaios literários, livros de poesia e traduções de poetas franceses.

Pedro Sasse tem doutorado e pós-doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com ênfase em narrativas criminais, e um segundo pós-doutorado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com ênfase em Intermedialidade. É membro dos Grupos de Pesquisa (CNPq) «Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal», «Estudos do Gótico», «Interferências: literatura e ciência» e «Distopia e contemporaneidade». Possui experiência na área de Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada, com ênfase em: intermedialidade, literatura criminal, literatura distópica, gótico, violência e terror.

325

Roberto Acízelo de Souza, doutor em teoria da literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estudos de pós-doutorado pela Universidade de São Paulo, é professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professor aposentado da Universidade Federal Fluminense. Entre seus livros recentes, contam-se *Revoluções literárias – manifestos das principais vanguardas modernistas* (2022), *O labirinto e o plano: textos seminais para os estudos literários – 1905-2017* (2021), *Como e por que sou professor de literatura* (2020).

Índice

A

ACHUGAR, Hugo: 294, 296, 297, 311, 312, 319
ADORNO, Theodor: 160, 183, 185, 192, 193, 287, 311, 318, 324
AGAMBEN, Giorgio: 8, 26, 30, 31, 55, 311
AMBRIERE, Madeleine: 36, 37, 55
AMORA, Antônio Soares: 139
ARFUCH, Leonor: 23, 26, 58, 81-83

B

BADE, Klaus: 92, 99, 110
326 BARBOSA, Francisco de Assis: 153, 155, 158
BARRETO, Lima: 58, 148, 153-159
BARTHES, Roland: 215, 231, 249
BAUDELAIRE, Charles: 42-45, 51, 55, 162, 184-187, 189, 249, 301, 312
BENJAMIN, Walter: 99, 110, 230, 234, 249, 265, 273, 282, 283, 286, 289,
298-304, 310, 312
BURKERT, Walter: 163, 164, 166, 167

C

CANDIDO, Antonio: 154, 158, 253-276
COUTINHO, Sonia: 228, 249
CRU, Jean Norton: 313

D

DEGUY, Michel: 53, 56
DELON, Michel: 33, 56
DERRIDA, J.: 9, 14, 17, 76, 77, 279, 284, 287, 313

E

ETTE, Ottmar: 87, 89, 90, 93-95, 97, 103, 104, 110

F

FARIA, Almeida: 197, 198, 202, 210, 211, 213, 216

FERRÉZ: 151, 152, 157, 158, 247

FOUCAULT, Michel: 11, 17, 27, 62, 64, 65, 84, 133, 134, 136, 141, 142, 231, 307, 310, 314

G

GADAMER, Hans-Georg: 115-117, 141

GASPARINI, Philippe: 78, 84

GONZALEZ, Lélia: 12, 26, 297, 303, 305

GUSDORF, Georges: 62, 66, 67, 70, 84

327

H

HAYCRAFT, Howard: 239-241, 249

HOLLANDA, Heloísa Buarque de: 27

I

ISER, Wolfgang: 141

K

KANT, Immanuel: 114, 142

KNIGHT, Stephen: 250

L

LANG, Berel: 315

LIMA, Luiz Costa: 136, 141, 142, 144, 261, 262, 263, 264, 266, 271, 274

LEJEUNE, Philippe: 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 85, 86

LEONARD, Philip: 193

M

MANDEL, Ernest: 218, 219, 244, 250

Mc GINN, Bernard: 165, 193

MELLO, Ana Maria Lisboa de: 59, 60, 85

MURCH, Alma E.: 224, 225, 226, 227, 228, 235, 250

N

NASSAR, Raduan: 98, 198-200, 202,204, 205, 208, 210-213, 216

NORONHA, Jovita Maria Gerheim: 73, 85

O

OAKLEY, R. J.: 153, 154, 158

328

P

PLATÃO: 161, 164, 171, 176, 194

R

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel: 59, 85

ROBIN, Régine: 63, 85, 143

S

SARAIVA, Arnaldo: 148, 149, 159

SARLO, Beatriz: 76, 77, 82, 86

T

TACHIBANA, Reiko: 105, 106, 111

TAWADA, Yoko: 105-107, 111, 112

TODOROV, Tzvetan: 144, 242, 288, 317

V

VIEIRA SANTOS, Itamar: 216

W

WEBER, Max: 178, 194

WELLEK, René: 128, 132, 144

WIEVIORKA, Annette: 290, 318

WORTHINGTON, Marjorie: 75, 77, 78, 86