

ISSN (Versão Impressa): 1519-9894

ISSN (Versão Online): 2179-2194

fragmentum

- 57 -

NAS MALHAS DA LEITURA: MODOS DE LER, A
VIDA DAS OBRAS E FORMAS DE CIRCULAÇÃO

Valdir Prigol (UFFS - Brasil)

João Cezar de Castro Rocha (UERJ - Brasil)

Saulo Neiva (UCA - França)

Organizadores



Fragmentum / Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Laboratório Corpus. N. 1 (set 2001) - . Santa Maria, 2001- .

Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum>
Semestral

ISSN 1519-9894 (versão impressa)

e-ISSN 2179-2194 (versão online)

N. 57 (jan./jun. 2021). “Nas malhas da leitura: modos de ler, a vida das obras e formas de circulação”, organizado por Valdir Prigol (UFFS), João Cezar de Castro Rocha (UERJ) e Saulo Neiva (UCA - França).

1. Leitura 2. Modos de ler 3. A vida das obras e formas de circulação
4. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) 5. Centro de Artes e Letras (CAL)

Ficha catalográfica elaborada por Luciano Rapetti - CRB 10/2031
Biblioteca Central da UFSM

Editora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal de Santa Maria

Prédio 16, CE, sala 3222 – Bloco A2
Campus Universitário - Bairro Camobi
CEP 97105-900 – Santa Maria, RS – Brasil
Fones: 55 3220 8359 – 55 3220 8025
Email: ppgletras@ufsm.br
Site: www.ufsm.br/ppgletras

Fragmentum

www.ufsm.br/fragmentum – fragmentum.corpus@gmail.com

Data da Efetiva Circulação

Junho de 2021

Impresso na Imprensa Universitária da UFSM
Avenida Roraima, 1000 – Prédio 6
Campus Universitário - Bairro Camobi
CEP 97119-900 - Santa Maria – RS
Fone: (55) 3220-8249

Apoio

Centro de Artes e Letras - CAL/UFSM
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PRPGP/UFSM – Edital Pró-Revistas



Pró-Reitoria de Extensão – PRE/UFSM

fragmentum

Publicação do Laboratório Corpus – Laboratório de Fontes de Estudos da Linguagem, do
Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM

ANO DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO

2001

POLÍTICA EDITORIAL

Fragmentum é um periódico científico publicado trimestralmente nas versões impressa (ISSN 1519-9894) e on-line (ISSN 2179-2194) e destinado a pesquisadores e estudantes em nível de pós-graduação. O periódico divulga textos produzidos por pesquisadores que desenvolvem, como escopo e/ou resultado de pesquisas, as seguintes problemáticas:

a) Na Linguística, questões enunciativas e/ou discursivas, tendo por eixo diretor o campo do saber sobre a história da produção do conhecimento linguístico, a partir da análise de instrumentos linguísticos bem como de outras textualidades alicerçadas pela História das Ideias Linguística em sua relação com a Análise de Discurso de linha francesa;

b) Na Literatura, estudos comparados que têm evidenciado a relação do texto literário não apenas com seu contexto de produção como também com outras artes, mídias, saberes e formas, aproximação esta que articula artes e conhecimentos em suas especificidades, demonstrando processos de leitura, compreensão, interpretação e análise envolvidos no acesso a obras de arte e à recepção de um público especializado.

Admitem-se textos em português, francês, inglês ou espanhol. Não são aceitos textos de pesquisadores que não tenham a formação mínima de doutor. Acadêmicos de doutorado podem submeter textos à avaliação, desde que em coautoria com o professor orientador.

Com periodicidade semestral, cada novo dossiê temático será organizado por dois pesquisadores e constituído de um conjunto de artigos somados a uma resenha e à divulgação, em formato de resumo, de duas teses já defendidas, que apresentem relevância para a temática em foco. Afora essa estrutura preestabelecida, *Fragmentum* se reservará o direito de publicar entrevistas e outras textualidades inéditas, de caráter artístico e ensaístico, quando convier. Originais em francês, português e espanhol deverão apresentar título, resumo e palavras-chave na língua em que foi escrito o texto e em inglês. Para originais em inglês, título, resumo e palavras-chave deverão ser apresentados em inglês e em português.

Reitor da Universidade Federal de Santa Maria

Paulo Afonso Burmann

Diretor do Centro de Artes e Letras

Cláudio Antônio Esteves

Vice-Diretora do Centro de Artes e Letras

Cristiane Fuzer

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Eliana Rosa Sturza

Coordenadora Geral do Laboratório Corpus

Taís da Silva Martins

Larissa Cervo Montagner

Comitê Editorial

Comissão Editorial

Amanda Eloina Scherer, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Pedro Brum Santos, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Verli Petri, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Editora-Chefe

Amanda Eloina Scherer, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Editora-Gerente

Maria Iraci Sousa Costa, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Editores de Língua Estrangeira

Francês - Amanda Eloina Scherer, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Inglês - Enéias Farias Tavares, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Espanhol - Germán García Bermúdez, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

Conselho Editorial

Alcides Cardoso dos Santos, UNESP, Araraquara, SP, Brasil

Ana Paula El-Jaick, UFJF, São Pedro, MG, Brasil

Ana Zandwais, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil

Anne-Gaëlle Toutain, Université de Berne, Suisse

Beatriz Maria Eckert-Hoff, UDF, Brasília, DF, Brasil

Bethania Mariani, UFF, Niterói, RJ, Brasil

Caciane Souza de Medeiros, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

† Carme Regina Schons, UPF, Passo Fundo, RS, Brasil

Caroline Mallmann Schneiders, UFFS, Campus Cerro Largo, RS, Brasil

Célia Marques Telles, UFBA, Salvador, BA, Brasil

Chloé Laplantine, Laboratoire Histoire des Théories Linguistiques, France

Christian Puech, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, France

Cristiane Dias, Unicamp, Campinas, SP, Brasil
Eduardo Guimarães, Unicamp, Campinas, SP, Brasil
Enéias Farias Tavares, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil
Eni Puccinelli Orlandi, Unicamp, Campinas, SP; UNIVAS, Pouso Alegre, MG, Brasil
Estanislao Sofia, Fonds Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen (FWO) à la KU Leuven, Belgique
Evandra Grigoletto, UFPE, Recife, PE, Brasil
Flavio Felício Botton, UFABC, Santo André, SP, Brasil
Flávio Loureiro Chaves, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
Gema Sanz Espinar, Universidad de Madrid, España
Gerson Luiz Roani, UFV, Viçosa, SP, Brasil
Gesualda Rasia, UFPR, Curitiba, PR, Brasil
Gisela Biancalana, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil
Giuseppe D'Ottavi, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Paris (ENS/CNRS), France
Gladys B. Morales, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina
Héliane Kohler, Université de Franche-Comté, France
Irène Fenoglio, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), France
Isabel Cristina Ferreira Teixeira, Unipampa, Bagé, RS, Brasil
José Edicarlo de Aquino, UFT, Palmas, TO, Brasil
José Horta Nunes, Unicamp, Campinas, SP, Brasil
José Luís Jobim de Salles Fonseca, UERJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Juan Manuel López Muñoz, Universidad de Cadiz, España
Juliana Steil, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil
Larissa Montagner Cervo, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil
Lucília Maria Sousa Romão, USP, Ribeirão Preto, SP, Brasil
Mara Ruth Glözman, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Márcia Helena Saldanha Barbosa, UPF, Passo Fundo, RS, Brasil
Maria Cleci Venturini, UNIOESTE, Guarapuava, PR, Brasil
Maria da Glória Bordini, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
Maria da Glória Corrêa Di Fanti, PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil
Maria José R. Faria Coracini, Unicamp, Campinas, SP, Brasil
Marianne Rossi Stumpf, UFSC, Florianópolis, SC, Brasil
Mariasaria Zinzi, Università degli Studi di Firenze, Italia
Marilene Weinhardt, UFPR, Curitiba, PR, Brasil
Marluza da Rosa, UFSM, Frederico Westphalen, RS, Brasil
Mary Neiva Surdi da Luz, UFFS, Chapecó, SC, Brasil
Nádia Régia Maffi Neckel, UNISUL, Palhoça, SC, Brasil
Najara Ferrari Pinheiro, UCS, Caxias do Sul, RS, Brasil
Orna Messer Levin, Unicamp, Campinas, SP, Brasil
Paola Capponi, Università di Torino, Italia
Paulo Ricardo Kralik Angelini, PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil
Regina Zilberman, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
Rejane Pivetta de Oliveira, UPF, Passo Fundo, RS, Brasil
Silmara Dela Silva, UFF, Niterói, RJ, Brasil
Taís da Silva Martins, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Valdir do Nascimento Flores, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil
Valdir Prigol, UFFS, Chapecó, SC, Brasil
Vanise Gomes de Medeiros, UFF, Niterói, RJ, Brasil
Véronique Daleth, USP, São Paulo, SP, Brasil

Produção Editorial

Capa e Projeto Gráfico Originais

Mirian Rose Brum-de-Paula, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil
Simone de Mello de Oliveira, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Produção Gráfica

Natália Sarzi Ledur, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Editoração Eletrônica

Maria Iraci Sousa Costa, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Revisão

Andressa Brenner, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil
Denise Machado Pinto, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil
Elivélton Assis Krümmel, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil
Jany Kerolyn Ballejos Cruz, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil
Kelly Guasso, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil
Mirela Schröpfer Klein, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Indexadores

Rede Cariniana (IBICT)
Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Diadorim - Diretório de Políticas Editoriais das Revistas Científicas Brasileiras
Google Acadêmico
ZHdK - Zürcher Hochschule der Künste
EZB - Elektronische Zeitschriftenbibliothek
TIB - Leibniz Information Centre for Science and Technology University Library
WorldCat® (OCLC)

APRESENTAÇÃO

CONVERSA SOBRE LEITURA

Valdir Prigol

Universidade Federal da Fronteira Sul, UFFS, Chapecó, Brasil

Saulo Neiva

Université Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand, France

Ricardo Domeneck, no poema *Conversa com duas estranhas*, coloca em cena as marcas de uma leitora alemã nas margens da edição em português do livro **Perto do coração selvagem**, de Clarice Lispector. O poema inicia com uma voz em primeira pessoa dizendo que retirou o exemplar do livro de Clarice em uma biblioteca de Berlim. Mostra algumas marcações da leitora alemã nas margens do livro, como “É isso! É isso” (DOMENECK, 2005, p. 73), “Ela compreendeu!” (DOMENECK, 2005, p. 73), “Ódio” (DOMENECK, 2005, p. 74), e cita trechos do livro de Clarice. O poema abre para muitas interpretações: uma delas é a da inversão da cena de leitura, já que, no poema, uma leitora alemã olha para a sua vida a partir do livro (em português) de uma autora latino-americana; também podemos pensar a ideia do poema como conversa sobre um modo de ler. E, nesse sentido, é interessante observar que essa cena de leitura dá visibilidade a um aspecto que começa a ganhar atenção neste presente: o texto literário não é o único elemento da experiência de leitura. No poema de Domeneck, temos o texto de Clarice mas, principalmente, a relação da leitora alemã com o texto no seu (leitora) presente de leitura. Isso é fundamental, porque o que vemos aí é um conjunto de elementos que entram em funcionamento quando a leitura acontece, inclusive a ideia de leitura como conversa.

Vejamos o poema:

Conversa com duas estranhas

prestes

a deixar o país retirei

na Biblioteca Municipal
de Munique Alemanha o
livro “Perto do Coração
Selvagem” de Clarice
Lispector numa edição
brasileira de 1984 o
livro em português em
que encontrei pequenas
anotações a lápis nos
cantos de algumas
páginas anotações
em alemão numa
caligrafia feminina
delicada
algumas são apenas traduções
para o alemão de palavras
que ela não entendia como
à página 34 no
alto em que ela não
entendeu a palavra “vergada”
e anotou
sua tradução para
o alemão
alguns pontos de interrogação
períodos inteiros vários “É ISTO!”
e “É
ISTO!” outra “ELA ENTENDEU!”
todas em alemão estou traduzindo
muitos pontos de exclamação um
“COMPENSÍVEL” é estranho que
as anotações cessam de repente
e só
voltam na página 168
um “ÓDIO” anotado na
página 201 ao lado do
trecho “ò tola, tola,
talvez tivesse sofrido então
e amado
se soubesse de seu nome, de
suas esperanças e dores. É verdade

que o silêncio entre eles
 fora assim mais
 perfeito. Mas
 de que valia...Apenas
 corpos vivendo. Não,
 não, ainda melhor assim: cada
 um com um corpo,
 empurrando-o para a frente...”
 na página 202 as anotações
 explodem em pontos de
 exclamação interrogação
 números 1-2-3 que não
 compreendo escrita ilegível
 nervosa
 a última está na página
 203 e diz “História da
 Humanidade” precedida dos
 números 1-1-2-3-4-1
 na página seguinte já sem
 anotações da estranha
 Clarice Lispector escreveu “...desde
 que ela era mulher...A morte...
 E de
 súbito a morte
 era a cessação
 apenas...Não!
 gritou-se assustada, não
 a morte.”
 (DOMENECK, 2005, p. 73-75).

O poema coloca questões fundamentais sobre a leitura, como: de que modo este texto chegou à “leitora” alemã? Ou de que modo este texto editado no Brasil chegou até a biblioteca municipal de Berlim? Como a leitora chegou até o texto? O que a fez escrever a sua vida nas margens do livro de Clarice? Com o que associou? Que modo de ler permite essa conversa?

São estas perguntas que os textos aqui apresentados, em diálogo com o nosso convite, procuram pensar. Já no texto de *abertura Sentir y transmitir. El arte de los mediadores de la lectura em contextos de crisis*, Michèle Petit

aborda estas questões tomando a mediação de leitura como uma questão a partir da qual todos os demais elementos parecem girar. É um texto belíssimo que fala da entrada da autora no mundo da leitura e dos mundos que os mediadores de leitura apresentam para jovens leitores em vários lugares do mundo. Por isso, este texto abre o nosso dossiê tanto no sentido de ser o primeiro, quanto por abordar os três eixos a partir dos quais construímos o nosso dossiê: modos de ler, a vida das obras e formas de circulação. Tivemos a felicidade de recebermos textos impactantes e importantes que abordam de forma brilhante estas três questões.

Assim, um primeiro conjunto de textos traz contribuições fundamentais para pensarmos a leitura e os modos de ler. Temos aqui uma diversidade de tratamento dos temas, o que é fundamental para o leitor se aproximar do debate a partir de diferentes perspectivas. Neste conjunto temos os textos: *Leitura aberta: por uma construção da leitura literária no ensino*, de Fani Miranda Tabak; *A voz que aproxima: o leitor em tempos de reclusão*, de Daniela Favero Netto e Magali Lopes Endruweit; *Primaveras, transplantes, rizoma (sobre a natureza técnica da cultura)*, de Artur de Vargas Giorgi; *O livro casa ou morada, percebido na experiência e declarado na escrita: um modo de ler e seus desdobramentos*, de Fabiano Tadeu Grazioli e “*Para ler é preciso saber associar*”: *uma teoria da leitura em Respiração Artificial*, de Ieda Magri.

Em um segundo conjunto de textos, temos a continuidade da vida das obras, como diz Adolfo Casais Monteiro, em que vemos justamente uma releitura, uma reapresentação de textos como *O Ateneu (Para reler o Ateneu)*, de Márcia de Souza) e *Zé Brasil (Entre leituras e literaturas – o Zé Brasil)*, de Gisele de Souza Gonçalves e Fernando José Martins). Nestes textos vemos uma concepção de crítica próxima do que podemos nominar como apresentação de textos literários. Esse modo de compreender a crítica oferece uma nova vida para o próprio exercício de leitura preocupado com a formação de leitores, como tem proposto João Cezar de Castro Rocha, e para a apresentação de textos em sala de sala.

Um terceiro conjunto de textos trata de uma questão que possui cada vez mais espaço em nossas pesquisas (e talvez por isso tenhamos um número maior de textos): as formas de circulação dos textos. Neste sentido, temos um bloco de trabalhos sobre uma das formas de circulação – a mediação – como: *Literatura e caminhada: problemas de mediação de leitura*, de Demétrio Alves Paz, Saulo Gomes Thimóteo e Pablo Lemos Berned; *Aplicativos de clubes de leitura como mediadores: análise de uma experiência de leitura*, de

Samira Dall Agnol e Douglas Ceccagno; *O mito da conspiração jesuítica no século XIX: das páginas da imprensa ao universo histórico de As Minas de Prata, de José de Alencar*, de Rafaela Mendes Mano Sanches; e outro, sobre a edição, em textos como: *Do manuscrito ao impresso: a transformação do piloto Nuno da Silva em autor*, de Bianca Batista; *Dom Quixote e sua saga editorial: uma análise comparada de adaptações galegas e brasileiras para o público infantil*, de Jéssica de Oliveira, Luzmara Curcino e Marta Neira Rodríguez; *Recolher, escolher, acolher em um arquivo literário digital: o projeto da Electronic Literature collection como coletânea e coleção*, de Vinicius Carvalho Pereira.

Temos ainda, uma belíssima entrevista realizada por François Weigel com Luis Alfredo Garcia-Roza; uma resenha do livro **Guerra cultural e retórica do ódio**, de João Cezar de Castro Rocha e uma resenha de um vídeo de Georges Didi-Huberman (*Os brancos tormentos do testemunho*) e um resumo de tese sobre Chibé, de Raimundo Holanda Guimarães.

Mesmo sendo uma apresentação breve, o leitor já percebeu a potência dos textos que compõem esse dossiê. Por isso, agradecemos imensamente a todos que enviaram seus textos e confiaram na nossa proposta, aos autores que possuem textos neste número e aos avaliadores que dedicaram uma parte de suas vidas na leitura dos textos e ajudaram a construir o desenho desse dossiê. Agradecer, também, ao leitor que chegou até aqui e que, esperamos, faça a travessia. Vale a pena!

Referência

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. **Clareza e mistério da crítica**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1961.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. **Por uma esquizofrenia produtiva: da prática à teoria**. Chapecó: Argos, 2015. Seleção e apresentação de Valdir Prigol.

_____. **Crítica literária: em busca do tempo perdido?** Chapecó: Argos, 2011.

DOMENECK, Ricardo. **Carta aos anfíbios**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.

SENTIR Y TRANSMITIR EL ARTE DE LOS MEDIADORES DE LECTURA EN CONTEXTOS DE CRISIS

Michèle Petit

Universidad de París I, France

Resumo: Este texto constitui-se a partir da fala de Michele Pètit proferida no seminário A experiência leitora, na Feira Internacional do livro Infantil e Juvenil (FILIJ 28) em novembro de 2008, no México. Nele, a autora propõe uma reflexão sobre mediação de leitura a partir dos dois movimentos propostos no título – sentir e transmitir. Na primeira parte, trata do desejo que sentia ao observar sua mãe lendo, o que a fazia imaginar que coisas fabulosas a mantinha durante horas diante de um livro; ou quando ouvia seu professor de grego falar de livros e tecer relações que até então não havia imaginado. Assim, a partir de sua trajetória como leitora, Petit propõe que, primeiro, é a experiência leitora do outro que nos conduz à leitura e às pesquisas sobre leitura. No caso de Petit, sua pesquisa está relacionada ao interesse em ouvir a relação dos leitores com os textos. E nessa escuta, aparece o segundo eixo do texto – o transmitir –, em que menciona o trabalho de professores, bibliotecários, promotores de leitura, escritores, psicanalistas, editores e outros, que possibilitam a aproximação com os livros. E a partir dos livros, o acesso à interioridade do outro. Nesse sentido, apresenta o trabalho de mediação de leitura de Mirta Colangelo (Argentina) e de Mona Thomas (França) e, a partir deles, reforça uma imagem de leitura já afirmada em todo o texto: a leitura como uma oportunidade de encontrar-se com o outro, com as possibilidades e riscos que implica todo encontro.

Palavras-chave: mediação; leitura; leitores; outro; desejo.

Buenos días a todos, y gracias. Gracias a Daniel Goldin, gracias a Mónica González Dillon, a Antonio Barquet Morales, a los otros responsables de la FILIJ y a los organizadores de este seminario por su confianza y su invitación. Gracias a Josefina Anaya, que tradujo el texto de esta conferencia. Y gracias a ustedes por su presencia.

Del tema vasto y complejo que nos reúne este año me gustaría pensar que fue escogido especialmente para mí, a la manera de esos lectores que piensan que el libro que están leyendo fue escrito justamente para ellos. A mi modo de ver, en efecto, la experiencia de la lectura es lo que he estado tratando de abordar, de alcanzar, por todas las vías que se me presentaron desde que realizo investigaciones en esta práctica. Esta curiosidad posiblemente tiene

origen en un recuerdo. Y como Daniel me invitó a evocar también mi experiencia personal, hablaré un poco de ello a manera de introducción.

Al principio fue la experiencia del Otro...

Tengo quizá ocho o nueve años y veo a mi madre sumergida en un libro, o en hojas que cubre de palabras. Menos precisa es la imagen de mi padre, cautivado también por el soporte impreso que tiene entre las manos. Los dos fueron grandes lectores, curiosos de todo; y mi madre lo sigue siendo, a los 87 años. En mi memoria, de vez en cuando levanta la cabeza del libro que está leyendo, o del que está escribiendo, con la mirada perdida a lo lejos, muy lejos de mí. Esa obra a la que parece estar tan íntimamente ligada tiene el poder de llevarla a un sitio donde intensamente está viviendo algo que no sé qué es. Sus pensamientos y sus sensaciones son casi palpables, pero unos y otras me escapan. Estoy a las puertas de un mundo a cuya entrada no tengo acceso.

Había olvidado esta imagen de mi madre entregada a su ensoñación desencadenada por lo escrito. Me volvió al leer un texto donde Gustavo Martín Garzo (2001) relata un recuerdo de su propia infancia. Ya evoqué este texto en la Ciudad de México hace unos años: él también, un día, a los seis años, regresando de la escuela, encuentra a su madre en la cocina, sola, leyendo, “en medio de un círculo encantado”. El chico se queda ahí parado, fascinado por la visión de su madre que, al darse cuenta de su presencia, termina diciéndole que está leyendo un libro de amores desgraciados, **El caballero de los brezos**. No obstante, en su rostro hay una expresión de felicidad como si le ocultara algo, algo relativo a los secretos más hondos de su vida. Ella le lee en voz alta un pasaje que describe a una joven, su cuerpo, su rostro, pero el enigma no se despeja. Varias veces, el niño va a robar **El caballero de los brezos** u otras novelas, para leerlas en un pequeño cuarto bajo las escaleras, sin lograr adentrarse al misterio, a sorprender en sí mismo el embeleso, la emoción, que ha visto en el rostro de su madre: “Busco esa emoción, el sentimiento de estar traspasando una frontera, pero no lo consigo.”

La experiencia lectora vivida por su madre lo esquivará mucho tiempo, y durante toda su vida sus lecturas no serán, según él, más que una tentativa de elucidar el misterio de la escena inaugural: “Esos libros son entonces el que ella estaba leyendo. Todos los libros *El caballero de los brezos*. Lo he tomado en secreto (de hecho durante un tiempo nada me gustó más que

robar los libros que iba a leer) y vuelvo a estar escondido en el cuarto que había bajo las escaleras. Eso es leer para mí, estar escondido. Todos los libros son ese único libro, y yo me inclino sobre sus páginas tratando de adivinar los pensamientos de mi madre joven y hermosa.”.

Al leer estas líneas recordé los días en que veía a mi madre o a mi padre leer y perderse en una ensoñación y en que yo me preguntaba dónde tenían la cabeza, adónde se habían ido. Tal vez para resolver ese misterio empecé a aventurarme en los libros cuando era niña, para conocer los pensamientos de mi madre joven y hermosa, como bien lo dice Gustavo, o de mi padre joven y hermoso. Y tal vez también a eso se debió que, muchos años después, me haya convertido en antropóloga de la lectura. Mis preocupaciones infantiles se transformaron en temas de investigación: quería comprender qué es lo que desencadena el encuentro con un libro o un fragmento de texto.

Al principio fue, pues, la experiencia lectora del Otro, en este caso de mi madre, a veces de mi padre, y fue un misterio tanto más fascinante cuanto que, al igual que el joven Martín Garzo, sentía que atañía al cuerpo, a las emociones, al deseo. Por lo demás, por “experiencia” suele entenderse el hecho de experimentar, de sentir algo (estamos de entrada del lado del cuerpo) y de verse transformado, en mayor o menor medida. Porque después de una experiencia ya no seríamos exactamente los mismos, habríamos adquirido un conocimiento – con lo que este término sugiere de iniciático – más que un saber – que puede ser objetivo y enseñarse.

Tengo la impresión de que en verdad sentí, o más bien imaginé, o fantaseé, cuando era niña, y más aún adolescente, esta dimensión iniciática ligada a la experiencia, a cualquier experiencia. Por ejemplo, durante los años en que fui scout, donde existía un rito llamado de totemización, durante el cual una noche, después de algunas pruebas un poco sádicas, le conferían a uno el nombre de un animal. Todas las noches del verano, al acostarme, temía que me despertaran y que tuviera que pasar por dicho rito, y los que lo habían “pasado” me fascinaban como si a partir de entonces ya fueran de una naturaleza diferente. Experimentaba esta fascinación todavía más por aquellas y aquellos que, un poco mayores, estaban iniciados ya en el amor carnal: también estaban del otro lado de la barrera, de la frontera. Ellos sabían.¹ Frente a quien había vivido lo que yo ignoraba aún, yo estaba en la puerta, tal como cuando contemplaba a mi madre y a mi padre sumidos en la lectura, o soñadores después de haber apartado los ojos de su libro.

¹Es posible que la fascinación de las drogas tenga que ver con esta búsqueda de un conocimiento tanto fantaseado como iniciático, al igual que la de las experiencias limítrofes.

Quien, él o ella, se supone que tiene experiencia suscita sentimientos ambivalentes. Se le suele arrojar un poder gracias a una sabiduría, a un arte o a ese conocimiento adquirido por las pruebas a que se vio sometido, como si se hubiera aproximado, o hubiera visto, lo que queda velado a los ojos de los demás. Aun cuando a la mayoría de nosotros nos parezca baladí, la experiencia de la lectura puede suscitar en los no lectores tales sentimientos de envidia marcados por el temor o la rabia. Los que no la han experimentado, aquellos a los que los libros no les inspiran más que aburrimiento, se sienten excluidos de algo que se les escapa. Como el joven chofer de taxi que me dijo un día: “En la escuela, les pegábamos a quienes les gustaba leer. Creo que en el fondo era envidia: nos preguntábamos qué es lo que podía haber en los libros.”

...envidiada y temida

En la desconfianza de quienes parecen tener un vínculo casi carnal con lo escrito es posible que entren otras inquietudes, como esta que menciona Jean-Louis Baudry (2000): “Ver a alguien leer es de inmediato presumir que detenta un don que le permitirá leer en nosotros.” Baudry observa también con agudeza, a propósito de sus recuerdos de la niñez:

La lectura me parecía una actividad destinada específicamente a las mujeres, como el baile, por ejemplo. Los hombres sólo tomaban parte de ellas para acercarse más directamente a las mujeres. Leer un libro permitía convertirse en galán, en caballero acompañante de placeres que eran ante todo placeres de expresión. Por otra parte la lectura era tan femenina que feminizaba a los que se dedicaban a ella, como mi padre. Los feminizaba hasta el punto de que gracias a ella podían reflejar la luz de esas virtudes que hacían resplandecer a las mujeres, virtudes asociadas al ejercicio y al dominio del lenguaje: inteligencia, sutileza, fineza, imaginación, y un don que ellas parecían poseer, el de ver más allá de las apariencias. Pero sobre todo, y quizás paradójicamente, la lectura constituía uno de los atributos de la autonomía que yo les adjudicaba.

En muchas sociedades contemporáneas las mujeres leen más que los hombres, pero, sobre todo, más bien se atribuya a las mujeres una cierta experiencia de la lectura suscitada por la literatura – aun si hay hombres que la conocen, por supuesto. En este sentido también existe la idea de un conocimiento un poco misterioso y de un goce particular en el que las mujeres descuellan, lo que sería el encanto de esta lectura para algunos y su

índole angustiosa para otros. Manguel (1998, p. 37), en su **Historia de la lectura**, hace notar:

La inquietud común respecto a lo que podría hacer un lector entre las páginas de un libro se parece al temor eterno que sienten los hombres ante la idea de lo que las mujeres podrían hacer en los lugares secretos de su cuerpo, de lo que podrían realizar en la oscuridad brujas y alquimistas detrás de sus puertas cerradas con triple llave.

No es sorprendente que muchos se hayan esforzado por poner orden en estas zonas de sombra, por controlar esta experiencia: autoridades morales, religiosas, políticas, pero también investigadores y pedagogos. Se sabe que, en general, los científicos desconfían de la experiencia, imprevisible y siempre singular, aun cuando compartida en gran medida. Ellos prefieren la experimentación, repetible a voluntad, cuyo marco, desarrollo y resultados pretenden dominar. Recuerdo el asombro de mis colegas cuando les dije un día que lo que me interesaba eran las experiencias de los lectores y de las lectoras, a veces en las franjas de lo indecible, pero que tratan de encontrar forma de modo fragmentario durante una conversación o una autoficción. “¿‘Experiencias’? ¿No prefieres utilizar otra palabra?” Retrocedían como si hubiera pronunciado palabras obscenas, luego preguntaban, nerviosos: “¿Y cómo vas a aprehender estas ‘experiencias’, siguiendo qué método?” Su desconfianza redobla cuando les decía que iba a escuchar a las personas hablar, o leer lo que habían escrito, a prestar atención a estos actos de narración por medio de los cuales intentaban transmitir una vivencia que se resiste o se evade.

Al igual que los científicos, muchos pedagogos desconfían de la experiencia, y en este caso de lo que los lectores experimentan. Como escribe Jorge Larrosa (2003, p. 41),

[...] la pedagogía (quizá toda pedagogía) ha intentado siempre controlar la experiencia de la lectura, someterla a una causalidad técnica, reducir el espacio en el que podría producirse como acontecimiento, capturarla en un concepto que imposibilite lo que podría tener de pluralidad, prevenir lo que tiene de incierto, conducirla hacia un fin preestablecido. Es decir, convertirla en experimento [...].

Bourdieu, por su parte, observó que la escuela destruye una cierta experiencia popular, erradica una cierta necesidad de lectura, en la que el libro es percibido como depositario de secretos mágicos y del arte de vivir,

para crear otra necesidad, de forma diferente. En este sentido, lo que me sorprendió mucho cuando empecé a trabajar sobre la lectura fue descubrir que una parte de quienes, hombres y mujeres, están encargados de enseñar la lengua y la literatura parecían no haber tenido acceso a esta experiencia lectora personalmente, o bien la habían olvidado, perdido, reprimido. Hablaban de literatura como una persona frígida dando un discurso sobre el amor carnal. Con los libros no tenían más que una relación de dominio: el texto era algo que había que disecar con ayuda de escalpelos tomados de la crítica textual, de las teorías de la enunciación, de la retórica.

Es verdad que en Francia, quizá más que en otros países, hace ya largo tiempo que se consumó la ruptura entre el mundo de la inteligencia, de la razón, y el de la sensibilidad. En la escuela, durante mucho tiempo se estudió la literatura como algo externo a sí mismo, que no tiene que ver con las vivencias, las experiencias o las sensaciones. Algunos enfoques se han afanado en ahondar la distancia con el cuerpo, en repudiar cualquier emoción, la cual era vista como un riesgo de perderse. Y durante mucho tiempo el cuerpo ha sido lo olvidado, lo impensado en las investigaciones sobre la lectura, reducida a una actividad mental pese a que se trata de una actividad psíquica que involucra de manera indisolublemente ligada tanto el cuerpo como la mente.

Lo que se experimenta no se evalúa, supone también tiempos de silencio: quizás haya una gran dificultad para trabajar con la experiencia lectora en el espacio de la clase. No tengo la competencia para hablar de esto porque no he trabajado en el universo escolar, y otros lo harán mejor que yo. Pero me parece que al menos podría uno imaginar dispositivos para que los profesores tengan acceso por sí mismos a esta experiencia, o que no la repriman.

Traeré a colación otro recuerdo personal, el de un profesor con quien aprendí griego moderno cuando tenía yo veinte años. Es alguien cuya enseñanza cambió completamente mi vida y mi pensamiento, al igual que los de la mayoría de los que me rodeaban. Nunca nos pregunto acerca de lo que sentíamos, ni habló de lo que él mismo sentía. Por lo demás, no nos hacía ninguna pregunta sino más bien respondía siempre a las nuestras, que no eran muchas porque escucharlo nos proporcionaba pura felicidad. En su presencia, en las asociaciones sabias y poéticas que le inspiraba un texto, todo nos decía que lo vivía intensamente, con sus sentidos y su inteligencia. Elaboraba frente a nosotros un pensamiento vivo, alejado de dogmas, de sistemas rígidos. No daba muerte al texto sino que tenía con él una de las

conversaciones más sutiles que pueda haber. Sus hallazgos del momento, sus intuiciones, se enriquecían con su erudición. Tejía mil lazos, reformulaba pensamientos anteriores, los reavivaba. Al hacerlo, agudizaba mucho nuestra sensibilidad y nuestra capacidad de pensar. Al salir de su curso veíamos el mundo con otros ojos, más intenso, más fino, y teníamos ganas de correr a leer mil libros.

En busca de ecos

Porque tuve oportunidad de toparme en el camino, desde la infancia, con personas que leían con fervor, porque excitaron mi curiosidad y porque el mundo entero me intrigaba, pasé muchas horas en los libros. Desde muy pronto sentí que entre ellos había compañeros maravillosos que me hacían reír, soñar, que me daban calor, que me embarcaban con ellos hacia tierras lejanas. En ellos descifraba secretos, indagaba sobre lo que me rodeaba y lo que yo sentía. Encontraba sitio.

Me pasé la vida rodeada de libros, pero era como una evidencia. Curiosamente, incluso cuando estuve en psicoanálisis hablé muy poco de la importancia que siempre tuvo la lectura. Con el transcurso de los años se dio, gracias a los libros, esa otra recomposición constante de mi historia, esa otra elaboración simbólica, psíquica, diferente de la inducida por la escucha de un psicoanalista, esa otra “medicina lingüística” que me acompañó siempre, ese diálogo continuo, pero eso ocurrió “naturalmente”, sin que me tome el tiempo de pensar.

Fue cuando escuché a las personas contar sus recuerdos de lectura, o cuando leí obras en las que los escritores habían transcrito escenas fundadoras de su propia relación con los libros, cuando mis propios recuerdos empezaron a surgir. Escribí entonces **Una infancia en el país de los libros** para acercarme a lo que yo buscaba entre líneas cuando era niña, para hacer explícita esta experiencia. Al filo de las páginas que escribía me di cuenta de que esos recuerdos eran la cara oculta de mis investigaciones y que un trabajo “científico” era una autobiografía disfrazada.

Muchos lectores viven así en compañía de los libros sin preguntarse por lo que sienten, sin tratar de hacer explícita la forma en que se tejen la vida, las sensaciones, el pensamiento, la lectura. A veces dejan caer una frase que aclara un poco qué pasa entre ellos y las páginas leídas. En las entrevistas que realicé, es a estas frases a las que presté atención, para comprender

cómo se había modificado el mundo interior gracias al encuentro con un texto, incluso con una simple frase. Para alcanzar la “subconversación” que desencadena un libro. Y en ocasiones aproximarse a lo indecible, a lo que transcurre fuera del lenguaje.

Al oír hablar a los lectores comprendí que las tierras desconocidas, inquietantes, a las que se aproximaban no tenían que ver más que con la parte de uno que es la más secreta, la más singular, la mejor compartida: la de nuestros deseos, nuestras sensaciones, nuestras emociones. Medí hasta qué punto estamos en busca de ecos de lo que hemos vivido de manera oscura, confusa, y que algunas veces se revela, se explicita de manera luminosa y se transforma gracias a una historia o un fragmento. Llega a ocurrir que un desconocido, en la calle, en un café, en la televisión, pronuncie una o dos frases o cuente una anécdota que ilumina una región en nosotros que no habíamos podido expresar. No obstante, la cultura – y especialmente la literatura – prodiga ecos, recursos inigualables.

Para decir la experiencia humana, todas las sociedades han recurrido a especialistas, a “traductores” profesionales, narradores, poetas, dramaturgos, o – en distinta forma – psicoanalistas, todos los cuales trabajan lentamente, a cierta distancia. Los escritores se toman el tiempo necesario para dotar de significado a un acontecimiento individual o colectivo, a una experiencia singular y universal. Profesionales de la observación, escriben muy de cerca con un pensamiento próximo al inconsciente y sus mecanismos: la condensación, el desplazamiento. Sacuden a la lengua, la desempolvan de sus clichés. Muchas de las obras que crean han nacido del deseo de dilucidar una faceta de lo que ellos mismos han vivido. En resonancia, las palabras leídas confieren inteligibilidad e incluso alegría – más aún cuando se propone a los lectores no una copia de su propia historia sino una trasposición, un desplazamiento, una metáfora.

Los escritores saben todo esto y lo dicen mejor que nadie. Pierre Bergounioux (2002, p. 49) escribe así que:

[...] los buenos libros nombran de modo simple y sencillo las cosas que nos ocurren y nos afectan, sobre todo en la medida en que no las comprendemos verdaderamente. Al lado de la esfera del sentido común, del comentario apresurado, aproximativo, cuyo destello incierto guía nuestros pasos en el camino de cada día, existen versiones aproximadas, amplias, insólitas, deslumbrantes de nuestra experiencia: aquellas que la literatura, y sólo ella, es capaz de dar.

Un ángel que abre puertas y luego se echa a volar

Proust (1988, p. 37), por su parte, decía de la lectura que es “la iniciadora cuyas claves mágicas nos abren, en el fondo de nosotros mismos, la puerta de las moradas donde no habríamos podido penetrar”. Evoca así la figura de un ángel que abre puertas y al instante se echa a volar, momentos de gracia en los que tocaríamos la quintaesencia de la vida. Para él son los pensamientos que despierta la lectura los que la dotan de dignidad. Y se burla del letrado para quien “el libro no es el ángel que se echa a volar apenas acaba de abrir las puertas del jardín celeste, sino un ídolo inmóvil al que adora por sí mismo [...]” (PROUST, 1988, p. 37) Y prosigue: “El supremo esfuerzo del escritor como el del artista no alcanza más que a levantar parcialmente en nuestro honor el velo de miseria y de insignificancia que nos deja indiferentes ante el universo. En ese momento es cuando nos dice [...] ¡Observa! ¡Aprende a ver! Y en ese mismo instante desaparece.” (PROUST, 1988, apud LARROSA, 2003, p. 240).

Ahí donde la experiencia de la lectura tal vez sea irremplazable es cuando abre los ojos o cuando suscita ese pensamiento vivo, en movimiento, cuando hace que surjan ideas, sugiere asociaciones insólitas, inspira, despierta. El valor de la lectura son esos momentos en que surgen palabras, en que se tejen lazos, en que somos como fecundados – y he aquí de nuevo a los lectores del lado de la feminidad. A esto se debe que tantos escritores lean antes de ponerse a escribir, que a tantos sabios les guste leer poesía o una novela para dar un nuevo impulso a su actividad inventiva, para que emerjan conexiones inesperadas.

Insistimos en que se trata de un pensamiento muy diferente del pensamiento racional, completamente abierto hacia el exterior, y tal vez por eso el que alza los ojos de su libro mira a lo lejos. “Siempre pensamos en otro lugar”, decía Montaigne. En esos instantes pensamos afuera de nosotros, lanzados a una lejanía adonde el libro nos lleva. Este pensamiento es de una esencia diferente del que Rodin quiso representar, y del que Jean-Christophe Bailly (2007, p. 45) escribe:

El *Pensador* de Rodin, replegado por completo en sí mismo, corresponde a la imagen del pensamiento solicitada por una época que acababa de salir del fervor contemplativo, obsesionada por el progreso y las hazañas tangibles. En su pesadez, y hasta en la violencia con que se instaura en la presencia, dejó muy atrás cualquier posibilidad de deslizamiento pensativo o asombrado, es la imagen misma de una concentración que necesita parecerse a la alegría de

un trabajo, la imagen misma, para decirlo claramente, de esa mirada cerrada a lo abierto [...].

Para Bailly (2007), hay otras imágenes que podrían representar el pensamiento, menos pesadas, menos heroicas, mostrando paseantes descansando, “listos para seguir el vuelo de una libélula, el paso de una barca, una fumarola que se pierde en la lejanía”. Yo por mi parte veo también a esas lectoras o a esos lectores soñadores, asombrados, que han inspirado a tantos pintores: a menudo han suspendido su lectura y miran hacia otro lado; no han hecho más que pasar por el libro que los lanza a aventurarse hacia otra escena.

Esa experiencia no nos es dada cada vez que tomamos un libro, pero tal vez es lo que más o menos conscientemente buscan los lectores fervientes, esos momentos de revelación, siempre fugaces, en que el mundo es como nuevo, intenso, en que encontramos lugar en él poéticamente, en que vemos lo que no veíamos, en que somos receptivos a lo que nos rodea así como a los pensamientos que nos vienen. Espera a menudo frustrada, pero volvemos a ella, en busca del ángel que nos abrirá las puertas por un instante. Puertas que son también las de nuestro mundo interior, una de cuyas facetas se dibuja, se revela de repente.

Explorar la interioridad del Otro

En el curso de mis trabajos me he nutrido mucho de los recuerdos de los lectores. Por ese sesgo pude entrar en contacto con las sensaciones que habían experimentado, con los pensamientos que nacieron gracias a un libro, con los vínculos secretos que urdieron con historias, personajes, frases o imágenes: todo ese mundo interior que se me escapaba cuando era niña y que intuía en los adultos sumergidos en los libros. Estaba en todo mi derecho, “científico”, para plantear, por caminos indirectos, esas preguntas que solían venir a mí, que incluso me taladraban cuando era pequeña: “¿Qué es lo que hay en este libro, qué es lo que te hace? ¿Por qué parece que estás en otro lado? ¿A dónde te lleva? ¿Dónde está tu cabeza, en qué estás pensando?”

Por medio de mis investigaciones pude aventurarme en esa interioridad del Otro que nos fascina y que tememos –y aquí me viene a la cabeza un texto bello de David Grossman (2008), **Dans la peau de Gisela [En la piel de Gisela]**. Grossman (2008) dice que llegó a la conclusión de que “nos ponemos fuera del alcance –en otras palabras, nos protegemos – de

quien sea; de la proyección de su interioridad en nosotros”, de aquello que llama “el caos que reina en el prójimo”. Incluso en las parejas que viven en felicidad relativa es posible que haya, instintiva, inconscientemente, un acuerdo tácito que consiste en no conocer a fondo al cónyuge. Lo mismo ocurre entre padres e hijos. Y lo mismo ocurre con el Otro en nosotros, naturalmente. “Lo que ocurre realmente en el fuero interno del Otro nos asusta” – escribe Grossman (2008), y según él la escritura sería, entre otras cosas, “un acto de protesta, de resistencia, hasta de rebelión en contra de este miedo” (GROSSMAN, 2008). A medida que escribe, al escritor se le impondría la necesidad de conocer al Otro del interior, de contactar este misterio humano. La escritura sería el único medio de lograrlo, mucho más que la fusión física, erótica, en la que a veces imaginamos que conocemos al Otro como nadie lo conoce. La enseñanza de la literatura sería, entonces, una calidad de escucha, de atención a los matices, a las singularidades, a “ese milagro único que representa cada ser humano”.

Haciendo eco a la escritura, sin duda la lectura de obras literarias es también un medio para conocer al Otro del interior, para deslizarse en su piel, en sus pensamientos, sin que su caos nos inquiete demasiado, sin que nos amedrente demasiado que nos invada, sin que nos atemorice demasiado la proyección de su interioridad en nosotros. Es un medio no solamente de rebelarse contra el temor del Otro, como dice Grossman a propósito de la escritura, sino también de domesticarlo, de suavizarlo.

El valor de la lectura de obras literarias es que ésta nos permite no solamente elucidar nuestra experiencia singular, sino también expandir los límites infinitamente, permitiéndonos entrar en la piel de Gisela, de un hombre si soy mujer, del cuidador brasileño de un rebaño o de una mujer de letras japonesa si soy europeo, de un loco si me creo sabio o de una santa si soy atea.

Blanca Calvo (2007) dice que si se topara con un genio y pudiera pedir tres deseos, elegiría la facultad de volverse invisible a voluntad, la aptitud de hablar a la perfección veinte lenguas y la capacidad de transportarse en cualquier momento del pasado o del futuro. Pero este genio, observa Blanca (2007), se encuentra en los libros: invisibles, podemos evolucionar al lado del Quijote o de Emma Bovary, pasearnos por Macondo y conversar con escritores que hayan concebido sus obras en lenguas indescifrables para nosotros.

Inmenso tesoro del arte y de la cultura, en el que podemos abreviar

cuanto nos plazca, por poco que poseamos las llaves, por poco que no nos asuste.

Una experiencia “universal”... y no obstante poco compartida

Ahí donde la lectura nos habla de lo más hondo de la experiencia humana en forma condensada y estética, donde la esclarece, donde despierta el deseo y el pensamiento, no hay motivo alguno para que no conmueva a cualquiera. Cualquiera tiene sed de inteligencia de sí mismo y del mundo, de belleza, de poesía. Cualquiera se siente atraído, siendo niño, por esa interioridad fascinante e intrigante, ese sitio de tantos secretos. Ahí lo más íntimo es lo más compartido, lo que nos acerca los unos a los otros.

Por lo demás, los trabajos que realicé en entornos inicialmente alejados de la cultura escrita pronto me enseñaron que la experiencia de la lectura, cuando se accedía a ella, no difería ni por pertenencia social ni por generación. En las zonas rurales francesas tanto como en los barrios marginados escuché a personas procedentes de medios de pobreza que habían tenido esta experiencia en toda su amplitud —en especial que se habían encontrado con palabras que las habían “movido”, cautivado, despertado, revelado, que habían reactivado su pensamiento, transformado su representación de sí mismas y de lo que las rodeaba.

Sin embargo, son una minoría los que conocen esta experiencia, que leen libre, intensa y vívidamente. Y en su mayoría se trata de mujeres y de hombres que tuvieron contacto con los libros desde su más tierna edad o que, al menos, fueron introducidos precozmente en los usos de la cultura escrita. La lectura es un arte que, más que enseñarse, se trasmite, y la transmisión en el seno de la familia es la más frecuente: lo más común es que alguien se vuelva lector porque de niño vio a su madre, a su padre o a su abuela con la nariz metida en los libros, porque los oyó leer historias o porque las obras que había en casa eran temas de conversación. En esas familias, las posibilidades de conocer esta experiencia lectora se dan desde el nacimiento, o casi.

En otras, por el contrario, las prohibiciones culturales se suman a las dificultades económicas y a la lejanía de lugares donde se pueda encontrar apoyo escrito. Si los niños o los adultos llegan a leer, y más aún a vivir la lectura venturosamente, es entonces gracias a un encuentro, a la cálida y discreta compañía de un facilitador que tiene afición a los libros y que,

fortalecido por su propia experiencia, sabe hacer que estos objetos sean deseables con maña.

Ya había yo observado esto en Francia cuando realicé investigaciones en barrios marginados o en el medio rural. Después tuve la fortuna de que mis trabajos fueran bien recibidos en México y en toda América Latina. Desde hace diez años he viajado en muchas ocasiones a Argentina, Colombia, Uruguay, Brasil y al propio México. En esos viajes conocí a un gran número de maestros, bibliotecarios, promotores de lectura, escritores, psicoanalistas, editores, etc., con los que dialogué. De este modo descubrí otras experiencias lectoras, algunas sorprendentes experiencias literarias compartidas, desarrolladas en espacios que son objeto de conflictos armados, de crisis económicas intensas, de movimientos forzados de poblaciones o de gran pobreza. Puestas en práctica por diversos profesionales, se proponen a jóvenes procedentes de las filas de la guerrilla o de grupos paramilitares, a drogadictos que viven en la calle, a adolescentes detenidos, a niños maltratados, o a personas que han perdido su lugar de morada, etc. En pocas palabras, a niños, adolescentes y adultos provenientes de entornos pobres, marginados, cuya cultura ha sido sojuzgada y que han crecido muy alejados de los libros.

Semejantes experiencias les son conocidas a muchos de ustedes, pero en Europa no se oye mucho hablar de ellas. Por eso me pareció importante dar a conocer las voces y las tácticas de los mediadores o de los lectores latinoamericanos en Francia, de la misma forma en que había trasladado a América Latina las experiencias de los adolescentes o de los bibliotecarios de medios rurales o de suburbios franceses. Así pues, en los últimos años he tenido intercambios continuos con quienes dan o han dado vida a una quincena de programas desarrollados en contextos difíciles. Los oí hablar, visité algunos de los sitios que animaban, leí textos que habían escrito y estudié materiales que me proporcionaron. De manera más puntual, he recabado datos sobre muchas más experiencias.

Escribí un libro a partir de su análisis, **El arte de la lectura en los tiempos de crisis**, que se está traduciendo y que será publicado en tres meses. Espero que Daniel no tenga inconveniente en que extraiga algunos elementos ya desde ahora para hablarles un poco más del arte de los mediadores –pues se trata efectivamente de un arte, y me viene a la memoria aquí Daoud, un joven que conocí en una biblioteca del área parisina, que dijo: “En esta biblioteca hay algo artístico ya desde el momento en que uno entra. Aquí el libro vive, respira.” (PETIT, 2008) Arte del que se habla poco,

el arte de sentir – en las dos acepciones del término en español: experimentar y oír – y de transmitir con un poco de gracia, de inventiva.

Muchos de ustedes practican cotidianamente este arte de los mediadores. La verdad, más bien debería yo decir el arte de las mediadoras, porque tanto en América Latina como en Europa son sobre todo mujeres quienes lo ejercen en nuestros días. Sin embargo, como decía el psicoanalista Jacques Lacan, hay hombres tan aptos como las mujeres – o casi tan aptos – y hay que reconocer a los hombres, a menudo jóvenes, que no temen la compañía de las mujeres y que ejercen este arte codo con codo con ellas. Es muy importante que participen en este movimiento.

Para hablar del arte de los mediadores voy a tomar un ejemplo. No de México, para no despertar celos: iré más lejos, a Argentina. Insisto en que lo traigo a colación solamente a guisa de ilustración. No se trata para nada de un modelo ni de una receta: ninguna experiencia es transferible y cada persona debe inventar con su propio ingenio sus preguntas, su estilo. Por lo demás, como verán, tomé como ejemplo una experiencia un poco especial en la que la lectura no solamente está en el centro de lo que se impulsa sino también la escritura y las artes plásticas.

“En el cielo te leen poesía, en el infierno te la explican”

En la ciudad de Bahía Blanca, en Argentina, una mujer, Mirta Colangelo, animó durante once años un taller literario y artístico en el Patronato de la Infancia a donde estos niños son llevados cuando los tribunales de menores lo deciden. De edades entre siete y catorce años, vienen de familias pobres, numerosas, rotas. Cuando Mirta comenzó a trabajar ahí, leían y escribían con dificultad, y no encontraban en ello ningún placer. Incapaces de mantener su atención, hablaban todos al mismo tiempo. Mirta recordó cuando Paulo Freire rememoró su niñez: decía que leyó el lenguaje de un árbol de mango en las diferentes estaciones, el de las ramas de los árboles, de la voz del viento, y de tantas otras cosas, y que esta lectura del mundo le había facilitado el acceso a la lectura de la letra. Para Mirta leer implicaba ya comenzar a recoger indicios para lograr la construcción de sentido. Esta construcción de sentido fue la que se dedicó a infundir a través de múltiples vías.

Con grupos pequeños de niños intentó – dice – trazar “un camino de trabajo y de disfrute, con las palabras y los silencios, con las imágenes”,

lentamente, sin prisa. Desde el inicio se cruzaron diferentes artes, diferentes lenguajes; una multitud de reproducciones iluminaron las paredes, se compulsaron libros de pintura. Les leyó muchos mitos, mucha poesía, esperando que esas lecturas darían lugar a las lecturas realizadas por ellos mismos sin haberlas puesto en palabras, que los llevarían a leer mejor el mundo y sus criaturas. Los llevó a los parques para hacer “lecturas de lenguajes no verbales”, como lo dice ella:

El del tilo que se lee con los ojos en otoño y con la nariz en primavera. El de las violetas que nos regalan en invierno ramitos para todos. O el de los barcos de papel en los que los chicos escriben buenos deseos y que siempre echamos a navegar en el cordón de la vereda los días de lluvia. Nos quedamos en silencio cuando pasan los loros de chillido verde o los benteveos en contrapunto. Los escuchamos.²

“Que noten las relaciones, los vínculos, entre los lenguajes verbales y no verbales y el silencio, sin enfatizar el dar explicaciones y destacando el carácter provisorio de los hallazgos.” Eso sería lo esencial para Mirta. Cita a un adolescente que escribió en una pared: “En el cielo te leen poesía, en el infierno te la explican.” Para ella no es necesario ni deseable impulsar a los lectores a interpretarlo todo ni a buscar en el acto significados objetivos. Que por lo demás son provisionales y aventurados.

Cuenta también cómo los niños y ella comenzaron a aprender coplas que se decían unos a los otros en diferentes tonos. Con el paso del tiempo los niños se atrevieron a escribir coplas, pasaron mucho tiempo trabajándolas, al punto que más adelante ganaron un concurso nacional. Recrearon obras pictóricas que encontraban en libros copiándolas o haciendo collages, con materiales que encontraban en las playas o en los jardines.

Un día, Mirta lee en voz alta un libro de Graciela Montes, **Historia de un amor exagerado**³. El último capítulo cuenta la preparación de un sobre “exagerado” dentro del que el protagonista decide despacharse a sí mismo como regalo de cumpleaños a su amada. El final del libro queda abierto. La historia “hizo que a los chicos les entraran las ganas de escribir

²Mirta Colangelo, “En el cielo te leen poesía, en el infierno te la explican”, conferencia presentada ante el VI Congreso Internacional de Lectura, 29 Feria Internacional del Libro de Buenos Aires :<http://www.mariacristinaramos.com.ar/lecturayescritura/colangelo.html>. Algunos dibujos y coplas realizados por los niños en : <http://www.imaginaría.com.ar/20/7/arte-de-los-chicos.htm>. El taller se desarrolló en el Patronato de la Infancia de Bahía Blanca, institución privada que goza del apoyo financiero de la provincia de Buenos Aires.

³**Historia de un amor exagerado**. Buenos Aires: Ediciones Colihué.

cartas”. Mirta los acompaña entonces en una experiencia de arte-correo con desconocidos – ya que muchos de ellos no tienen a quien escribir–, con quienes intercambian dibujos, collages. Los primeros en recibir estos objetos son artistas plásticos o diseñadores de libros para niños que aceptaron participar.

En sus correos, los chicos se presentan, cuentan algo de su vida, de sus gustos. Los artistas les responden con cartas personales acompañadas de pequeñas sorpresas que incluyen obra original. Por ejemplo, Sofía, de doce años, regresó traumatizada de su casa, a la que va de cuando en cuando, después de una disputa violenta entre sus padres. La madre tuvo que ser internada, la policía detuvo al padre. Sofía no habló durante varios días. Escuchemos a Mirta: “Cuando el cartero trajo un sobre a su nombre en el que había un increíble gato-pantera que le estaba dedicado por Juan Lima, recuperó la palabra y me relató lo sucedido. Después le escribí a Juan. El gato fue su talismán durante largo tiempo.”. Yamila, por su parte, recibió del artista Hernán Haedo una máscara que permitía ver la Cruz del Sur; él le escribió: “Cuando Hernán mira la Cruz del Sur se le ocurre que vos también la estás viendo. Y si te ponés la careta para mirarla seguro que él estará allí com vos haciéndote compañía.”.

A veces Mirta Colangelo lleva a los niños a la playa y lanzan botellas com mensajes, para encontrar amigos: “Después de un mes y pico una de las botellas fue hallada en una playa distante de unos 80 km del Puerto de White, lugar de donde había partido, por una familia que leyó la carta. Y no sólo le contestaron al niño que la había escrito sino que se acercaron hasta el Patro y como Cristian había puesto que le gustaban los chorizos y las naranjas, los trajeron y almorzaron con nosotros. Todavía Cristian mantiene correspondencia regular con la familia.”

En el taller impulsado por esta mujer las palabras escritas, en un principio tan distantes, se filtraron poco a poco en la vida de estos niños y de estos adolescentes a través de toda una poética de lo cotidiano. Ahí la lectura es atención delicada a los seres y a las cosas que empiezan a ser nombradas. Se despiertan todos los sentidos y múltiples artes se entremezclan con la lectura: el dibujo, el collage, el cine (a donde los lleva en ocasiones), la música, la escritura. Todos forman parte de una misma experiencia.

Los niños trabajaron durante mucho tiempo en la fabricación artesanal de sus propios libros, conjugando también aquí varias artes, y los presentaron al museo de arte contemporáneo de su ciudad. Mirta me contó la escena en una carta:

Los chicos leyeron textos, pasamos un CD con imágenes de los libros, ya que como cada uno es único creí oportuno que se pudieran conocer por lo menos unas cien, - están fantásticas - ; escuchamos música de cámara y repartimos plumas de loros y de palomas como souvenirs. Las habíamos juntado con los niños en un parque el domingo anterior. ¿Sabías que las cambian en otoño y se pueden encontrar debajo de los eucaliptos donde suelen dormir? [...] Vendimos casi todos los libros terminados, que fueron unos sesenta, y ya los chicos trabajadores cobraron un dinerito proporcional a lo trabajado. Compramos más papel y muchas tintas chinas de colores. Estamos muy contentos.

Yo también estuve muy contenta cuando recibí esta carta porque no sabía que los loros que duermen en las ramas de los eucaliptos “otoñan” en plumas que caen e iluminan el suelo —en mi país, los escasos pericos duermen en zoológicos. Su carta daba testimonio de una relación feliz y creativa con los libros, por parte de niños que, sin embargo, estaban inicialmente muy lejos de ellos. Y fui muy feliz cuando recibí unos libros de los que habían hecho, cuya calidad —tanto la de los textos como la de las imágenes— me maravilló. Efectivamente, “cada ejemplar es único y no se repite, como la vida”, como dice Mirta.

Cada experiencia es también única e irrepetible: por eso les dije desde el inicio que no vieran un modelo en este bello taller, sino más bien una incitación a la libertad, a inventar sus propios caminos. En contrapunto con la obra de Mirta recordaré rápidamente el trabajo de otra mujer, del otro lado del Atlántico. Escritora y crítica de arte, Mona Thomas impulsa talleres de escritura creativa con adolescentes que atraviesan grandes dificultades escolares. Los lleva al museo del Louvre, por ejemplo, donde contemplan La balsa de la medusa, de Géricault: podría parecer algo muy distante de ellos, esta obra pintada hace cerca de doscientos años, y sin embargo les habla, esta historia de un barco que naufraga en la costa de África, donde hubo colonos que se salvaron mientras que los simples marinos fueron abandonados a su suerte en esta balsa. Después de mostrarles el cuadro, les lee en voz alta **Relato de un naufrago**, el texto de García Márquez, y luego les hace una propuesta de escritura como la siguiente: “Si se encontraran en una isla, ¿a quién se comerían primero, al ser que aman o a otra persona?” Y se ponen a escribir como nunca antes, en el más completo silencio.

Mona trabaja con adolescentes que, estén donde estén, siempre dicen: “Aquí no hay nada”; lo que los rodea no les dice nada, no les inspira nada. Entonces ella se esfuerza por infundirles curiosidad sobre lo que hay ahí, sobre la presencia, lo real, para que abran los ojos a lo que no veían. Trata

también de permitirles que se apropien de otros sitios, de otras calles. En el centro de su trabajo se encuentra precisamente el hecho de sentir con el cuerpo los textos, las obras pintadas, los espacios públicos, los muelles del Sena o de un canal, etc. Todo es pretexto para abrir los ojos, para sentir, para leer y para escribir. Mona explica: “Yo abro pistas, ellos conocerán el camino. Puedo hacerlo con los parques, los edificios, por ejemplo les hablo de Versalles, les cuento que es la historia de alguien que se consideraba un dios. Que vean que todo eso viene del deseo.”

El arte del rodeo

Los mediadores que he conocido aquí y allá tienen diferentes maneras de actuar en contextos de crisis: una parte de ellos dedican enteramente los espacios que animan a la lectura y a los intercambios orales que suscita; otros mezclan lectura y escritura, vistas como “dos momentos inseparables de un mismo proceso”, para hablar como Paulo Freire; otros más alternan, o combinan, como Mirta o Mona, la lectura, la escritura y otras prácticas, visitas a museos, teatro, música, danza, realización de obras gráficas o audiovisuales, etc. Sin embargo, más allá de las particularidades, varias características reaparecen en muchas experiencias que he estudiado y, tal como les decía, es un verdadero arte de la mediación el que se revela.

Estas experiencias tienen lugar a intervalos regulares, en espacios de libertad, sin calificaciones ni controles, o cuando menos sin la preocupación de una rentabilidad escolar inmediata o de resultados cuantificables. Su ambición es cultural, y no estrictamente pedagógica o terapéutica. O, mejor dicho, aquellas y aquellos que las impulsan no han pretendido alcanzar un fin único: sus objetivos están marcados por algo indeterminado, plural. Se podría ver aquí una debilidad, pero a mí me parece, por el contrario, que la eficiencia de estos programas estriba en gran medida en que las cosas no sean demasiado fijas, en que no se puedan reducir a una función, a un campo (la educación, la formación ciudadana, la salud o la transmisión cultural, aun cuando tengan su parte), en que haya “juego” en todos los sentidos del término, fluidez, y en que se procura la posibilidad de que surja lo imprevisto. Es quizá debido a este carácter múltiple, difícil de circunscribir, plástico, flexible (aun cuando, por supuesto, haya reglas precisas que garanticen el sostenimiento de un “marco”), por lo que son particularmente aptos para enriquecer la actividad psíquica de los participantes así como sus intercambios.

Lo que se ofrece a los que toman parte es en primer lugar una atención cálida y esmerada. Los lugares son colectivos pero cada individuo es considerado un sujeto al que se le ofrece una escucha, una disponibilidad profunda y una confianza en sus capacidades, en su creatividad. Los ritmos, o las culturas, o las adhesiones de cada uno se respetan. Se reciben y se valoran los enunciados de los niños o de los adolescentes ahí donde, en el marco académico clásico, el docente tiene tendencia más bien a poner la atención en lo que no marcha bien en la producción oral o escrita del alumno. Con frecuencia a estos jóvenes se les solicitará y se les formará para que se conviertan a su vez en pasadores de libros para otros.

En contextos críticos, el arte de los mediadores es, pues, en primer lugar, un arte de la recepción, una hospitalidad. Es también una aptitud para interrogarse sobre sí mismo: los que están comprometidos en estos programas han pensado en su propio recorrido, en su propia relación con los libros; han reflexionado, justamente, en su propia experiencia; también observan con esmero lo que ocurre durante las sesiones y elaboran su reflexión a través de la escritura o la confrontación con otros que practican el mismo arte.

El arte de los mediadores es una calidad de presencia, capacidad de estar ahí con sus cuestionamientos, su propio mundo, su estilo, su cuerpo: en los sitios de lectura que he visitado los mediadores son duchos en sus conocimientos pero están ahí también con sus sentidos, su energía (observa Juan Groisman, un joven argentino: “al principio creo que venían por nuestra energía, nuestro deseo; era lo que estaba en primer lugar”). Están ahí con sus voces que dan vida a los textos: la oralidad está en el centro de prácticamente todos los programas desarrollados en esos espacios en crisis. “La voz viva es lo opuesto de la letra muerta y de la lengua estereotipada” escribe la psicoanalista Marie-France Castarède (2002, p. 202). También dice:

[...] algunas revisiones desgarradoras deberían llevarnos a desarrollar más que nunca el espacio cultural, sitio privilegiado de la expresión de sí mismo y de la comunicación con los demás, contrapeso decisivo para el mundo de la inteligibilidad y de la ciencia tecnológica [...] Lo sensible ha sido destronado en provecho del conocimiento. Ya es hora de que regrese a su casa porque es el paraíso que hemos perdido (CASTARÈDE, 2002, p. 202).

Muchos de los mediadores que trabajan en contextos difíciles se consagran justamente a suscitar idas y venidas entre lo sensible y el lenguaje; a recuperar, tras el texto, la tierra adentro de sensaciones, de emociones, un

movimiento, un ritmo; a permitir a los participantes entrar a la danza. Al así hacer, éstos se apoderan de fragmentos de obras leídas para apuntalar todo un trabajo de construcción o de reconstrucción de sí, aun si crecieron ajenos a los libros. No necesariamente se convertirán en grandes lectores, pero los libros ya no les repelen, ya no les asustan. La lectura deja de ser un desciframiento fastidioso, la austera faena a la que es necesario someterse para satisfacer a los adultos. Se vuelve experiencia, íntima y compartida.

No voy a decirles a través de qué procesos se opera esta reconstrucción, ni tampoco cuáles son las obras idóneas para propiciarlos. El tiempo no nos alcanzaría, ¡y además debo infundirles el deseo de leer mi libro! Me limitaré a decirles que lo que se ofrece a los que participan en estos programas es la posibilidad de dar un rodeo, que movilice el deseo y reactive el pensamiento. Ahora bien, se tiende demasiado a olvidar en estos tiempos de evaluaciones contables, de obsesión por una rentabilidad inmediata, que el rodeo es una necesidad antropológica, psíquica, y más aún en tiempos críticos. El rodeo es vital cuando de evitar el dolor o el miedo se trata en vez de enfrentarlos. Es igualmente esencial para el pensamiento y la creatividad. Dar rodeos o tomar desviaciones puede, también, constituir un preámbulo indispensable a todo verdadero aprendizaje. De otro modo los libros seguirán siendo letra muerta, aun si se aprende a descifrarlos.

No se puede tomarle gusto al aprendizaje hasta después de haber jugado mucho con la lengua, tal como tampoco podemos interesarnos en la realidad y desear modificarla hasta después de haber transitado largamente por la fantasía, por lo imaginario. No obstante, René Diatkine (1995) observó que “el interés literario [de los] malos alumnos, a punto de volverse iletrados, puede reavivarse. Los niños más grandes descubren tardíamente a veces el placer de leer, sobre todo cuando no se da en un contexto de examen [...]”. Para una parte de los que han crecido lejos de la cultura escrita, los libros son símbolos de una autoridad enemiga, hasta colonizadora, que los excluye. En la escuela esta cultura y el saber formalizado pasan por encima de ellos sin tocarlos. Más expuestos a la vagancia escolar, no pueden tampoco abreviar en los textos para tamizar sus angustias o formalizar su rebelión. Pero a veces es posible una reconciliación con lo escrito a través de experiencias como las que acabo de relatar.

Por medio de un intercambio inicial gratificante y poético con un intercesor, los participantes dejan que entren en sus ensoñaciones, en su cuerpo, en su pensamiento, algunos textos, algunas imágenes, que les devuelven ecos de lo más profundo de sí mismos; leen las dolorosas páginas

de su vida en forma indirecta y se convierten poco a poco en los narradores de su propia historia. Desarrollan su capacidad de asombro, su facultad para discernir tanto sus paisajes interiores como los que los rodean, así como para nombrarlos, pensarlos, transformarlos, compartirlos. Esa lectura va de la mano del movimiento del deseo, junto con una espera, la búsqueda de otra cosa. Ayuda a despejar dentro de sí un sitio para el Otro, con las posibilidades y los riesgos que implica todo encuentro.

Éstos son algunos de los caminos a través de los cuales he abordado algunas experiencias lectoras. Hay otras que me alegra oír evocar en este seminario. Una sola palabra más: Walter Benjamin pensaba que a fuerza de vernos sumergidos en informaciones siempre acompañadas de comentarios perdimos el arte de la narración y la facultad de intercambiar experiencias. Me gustaría pensar que estaba equivocado. Gracias a la resistencia tozuda de creadores y de pasadores de libros y de historias, que están decididos a no dejar todo el lugar al estrépito mediático y al mutismo, la experiencia lectora no se pierde y a veces se transmite a los que vivían completamente alejados de los libros. En contextos difíciles a veces apoya precisamente el arte de la narración, la facultad de explorar lo vivido y de conversar sobre la vida con una veracidad y un esmero que ningún reality show haría jamás. En ocasiones reactiva una tradición oral perdida.

Vemos cuán valioso es el arte de los mediadores que trabajan en estos contextos, y que los que escriben la historia cultural deberían tenerlo en cuenta. Lo difícil que es también, sobre todo porque supone una aptitud más: la de mover cielo y tierra para obtener los subsidios que permitan que estos programas continúen, la de mantener el rumbo y batirse sin descanso, sin dejarse desalentar demasiado, a pesar de los altibajos políticos y de los eventuales caprichos de las autoridades tutelares.

Este arte debería ser sostenido y alentado, y las iniciativas de los mediadores apoyadas, apuntaladas y multiplicadas por una voluntad política, para que se ofrezca a cualquiera la oportunidad de encontrar múltiples ecos de su experiencia humana y de descubrir otros mundos.

Gracias.

Referências

BAILLY, Jean-Christophe. **Le versant animal**. Paris: Bayard, 2007.

-
- BAUDRY, Jean-Louis. **L'âge de la lecture**. París: Gallimard/Haute enfance, 2000.
- BERGOUNIOUX, Pierre. Comme des petits poissons. In: ZOUGHEBI, Henriette. **La littérature dès l'alphabet**. París: Gallimard, 2002.
- BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. La lectura: una práctica cultural (entrevista). In: CHARTIER, Roger. **Pratiques de lecture**, París, Payot, p. 279.
- CALVO, Blanca. Deseos. In: IGLESIAS, Javier Pérez. **Palabras por la lectura**, Plan de lectura. Castilla: La Mancha, 2007.
- CASTARÈDE, Marie-France. **La Voix et ses sortilège**. París: Les Belles lettres, 2000.
- DIATKINE, René. Lecture et développements psychiques. **Perspectives Psychiatriques**, n. 481, 1995. (reimpreso en Cahiers d'A.C.C.E.S., núm. 4).
- GARZO, Gustato Martín. El caballero de los brezos. In: GARZO, Gustavo Martín. **El hilo azul**. Madrid: Aguilar, 2001. p. 21-31.
- GROSSMAN, David. **Dans la peau de Gisela [En la piel de Gisela]**. París: Seuil, 2008.
- LARROSA, Jorge. **La experiencia de la lectura**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- MANGUEL, Alberto. **Une histoire de la lecture**. París: Actes Sud, 1998.
- PETIT, Michèle. **Una infancia en el país de los libros**. México: Océano-Travesía, 2008. (Col. Agora)
- PETIT, Michèle. **El arte de leer en tiempos de crisis**. México: Océano-Travesía, 2009.
- PROUST, Marcel. **Sur la lecture**. París: Actes Sud, 1988.

LEITURA ABERTA: POR UMA CONSTRUÇÃO DA LEITURA LITERÁRIA NO ENSINO

OPEN READING: FOR A CONSTRUCTION OF LITERARY READING FOR TEACHING

Fani Miranda Tabak

Universidade Federal do Triângulo Mineiro, UFTM, Uberaba, MG, Brasil

Resumo: Início um debate sobre a leitura literária enquanto fenômeno recepcional e dentro de uma necessidade de que esteja ligada ao processo da experiência subjetiva. Partindo das ideias de Eco, Iser, Jauss e Larrosa, penso a leitura literária como uma leitura aberta que possa abrigar os processos de escuta, olhar e pensamento de um indivíduo que seja transformado por esses processos.

Palavras-chave: Leitura aberta; Recepção, Leitor literário.

Abstract: We started a debate on literary reading as a reception phenomenon and within a need that is linked to the process of subjective experience. Starting from the ideas of Eco, Iser, Jauss and Larrosa, we think of literary reading as an open reading that can house the processes of listening, looking and thinking of an individual who is transformed by these processes.

Keywords: Open reading; Reception, Literary reader.

Introdução

Há inúmeras formas de conceber a leitura, especialmente, quando pensamos em leitura literária. Na época em que estive na escola, algumas décadas atrás, a leitura literária estava totalmente vinculada ao exercício de desvendamento do que estaria oculto no texto. O enigma, o qual somente o professor tinha acesso, representava um olhar um tanto quanto desarticulador diante do objeto observado. Para mim, leitora ainda muito jovem, a literatura era algo completamente inacessível e sua experiência situava-se no limite do improvável. Naquele momento, na escola, havia uma espécie de crença no poder estruturador da leitura para a construção de uma sociedade letrada que poderia transformar culturalmente o país. Para esse fim, a leitura

tinha de estar totalmente alinhada ao projeto conservador nacionalista e restritivo, determinada como processo de encontro dos ideais reguladores do estado instalado. Os projetos criativos, proibidos, desafiadores do sistema vigente não se viam circular em escolas periféricas ou municípios isolados da irradiação cultural resistente. A escola, segundo lar, impunha disciplina, respeito, obediência, dedicação e limites. Aprender a ler, nesse contexto, não era uma contemplação daquilo que se lia, reflexão de ideias, construção do pensamento do material lido, mas uma atividade a ser executada para completar tarefas diárias exigidas e avaliadas em um sistema que acreditava que o controle sobre os indivíduos era fundamental para a consolidação do futuro nacional.

A partir dos anos 80, muita coisa começou a mudar nesse cenário e, com essas mudanças, a leitura passa a receber novos enfoques e discussões. A realização do I Congresso de Leitura (Cole), em Campinas, no ano de 1978, seguido de outros eventos do gênero, demonstrava o interesse de fortalecimento dessas discussões e da necessidade de uma reforma da educação brasileira, que naquela altura apresentava dados alarmantes. O surgimento das associações, como a de Professores de Língua e Literatura (APLL) e de Leitura do Brasil (ALB), são fortes indícios do impulso pelo debate das questões ligadas à leitura e ao ensino de literatura nesse período. A esperança crescente na literatura como elemento transformador ganharia destaque nesses debates e, como bem destacou Zilberman (2008, p. 13), ela “encarnava a utopia de uma escola renovada e eficiente, de que resultavam a aprendizagem do aluno e a gratificação profissional do professor.” Essa transformação, no entanto, não teve uma inserção rápida nos centros menos privilegiados ou municípios de médio e pequeno porte Brasil afora. Os impactos de um desenvolvimento na concepção da leitura literária demoraram a provocar ressonância efetiva no ensino básico, ainda calcado em valores arraigados ao século XIX.

De lá para cá, inúmeras questões se insinuaram no debate do ensino de literatura e na discussão sobre leitura literária. Ao se tomar uma perspectiva revisionista, como a que tem se instalado nos estudos literários de forma geral, serei levada a refletir de forma mais profunda sobre o que se entende por leitura hoje e suas implicações para a leitura literária. Para encontrar um ponto de partida para essa questão, não pouco complexa, penso que devo resgatar três dimensões fundamentais da leitura: a função lúdica, a função de conhecimento e a função política. Mesmo que cada uma dessas funções compreenda um estágio distinto da leitura e sua aplicação dependa em maior ou menor grau dos sujeitos historicamente condicionados em

sua formação enquanto leitores, tenho de pensar de que forma essas etapas devem ser estimuladas na construção de uma leitura aberta.

A leitura aberta

Parto da concepção do que chamei de leitura aberta inspirada na obra de Umberto Eco e nas ideias advindas de uma estética da recepção, especialmente, nas ideias de Jauss e Iser. Para dar início a esta reflexão, tomo de Eco algumas ponderações fundamentais para pensá-las no processo de leitura:

Tem-se discutido, de fato, em estética sobre a “definitude” e a “abertura” de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que frequentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (ECO, 1976, p. 40).

Parece-me bastante interessante a concepção de que, mesmo diante de uma fruição estética determinada por uma sensibilidade e inteligência do fruidor no “ato de reação à teia dos estímulos”, tenha uma situação atravessada pela experiência individual e pessoal de cada indivíduo. Esse processo subjetivo de apropriação da obra, através do filtro pessoal, mostra que “Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 1976, p. 40, grifos do autor).

A proposição de Eco está totalmente viabilizada pelas estéticas contemporâneas, uma vez que a possibilidade de uma poética da obra “aberta” está ligada ao fato de que os intérpretes são considerados como agentes livres e ativos do processo artístico. Nessa perspectiva, a literatura configura-se dentro de uma poética da sugestão e a obra “se coloca

intencionalmente aberta à livre reação do fruidor” (ECO, 1976, p. 46). Na sequência, o autor ainda complementa que a realização da obra encontrará seus múltiplos horizontes através das contribuições imaginativas e emotivas do fruidor.

Ao imaginar esse processo na leitura literária, estou lidando com aquilo que posso chamar de quebra de expectativas ou até mesmo uma destruição da forma textual veiculada pela experiência receptiva. Considerando que a estética da recepção tenha se fundado sobre a experiência do leitor, ainda que com conceituações de leitor distintas, ela propõe a experiência recepional da leitura como interpretação e execução. Nesse aspecto, a base da Estética da Recepção aproxima-se da fenomenologia, tornando evidente o fato de que a subjetividade, daquele que lê, cria, de certo modo, através da percepção daquilo que é lido, um novo texto.

Para compreender esse fenômeno, cumpre que se faça um primeiro diálogo com a obra de Jauss (1994), **A história da literatura como provocação à teoria literária**, uma vez que esse autor lança-me diante da crise na qual a História da Literatura se vê imersa a partir da segunda metade do século XX. Em sua abordagem, Jauss demonstra que as categorias adotadas pela História Literária, por longo período, não correspondem mais aos interesses de leitores e da crítica contemporânea. Na dimensão de uma “nova” História da Literatura, torna-se necessário pensar o conceito de literatura a partir dos “critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critério este de mais difícil apreensão.” (JAUSS, 1994, p. 7-8). O autor põe em evidência o fato de que o leitor, como terceira instância (autor-obra-leitor), é um mediador fundamental na História da Literatura, de modo que aquela disciplina que havia se ocupado até então dos autores, das obras, dos gêneros e dos estilos não apresentava uma discussão relevante para os debates contemporâneos envolvendo a recepção.

Os métodos marxistas e formalistas haviam sempre compreendido o fato literário:

[...] encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação. Com isso, ambas privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores – o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado. (JAUSS, 1994, p. 22).

Compreendendo, portanto, as limitações arraigadas aos estudos formalistas e marxistas no que diz respeito ao público leitor, Jauss expõe a necessidade de se pensar uma História da Literatura a partir da circulação das obras e de sua recepção. Em suas preocupações evidenciam-se algumas consonâncias com aquelas pensadas por Iser, especialmente, no que diz respeito ao ato da leitura. Jauss reflete sobre a importância de uma concepção recepional sincrônica e diacrônica para que se compreenda a própria dimensão da História da Literatura, Iser, em um movimento complementar, interessa-se nos efeitos da leitura sobre o leitor. Em seu domínio, o leitor ganha a dimensão fundamental que provoca os efeitos da recepção, ou seja, a existência de um ou mais sentidos de uma dada obra somente serão garantidos no processo/ato da leitura. No capítulo IV, Iser (1996) discute sobre a interação entre o texto e o leitor, explicitando-se os problemas inerentes a essa relação. Ao mencionar a peculiaridade que existe na interação de um leitor com seu texto, Iser (1996, p. 107) ressalta que:

Como o texto forma um sistema desse tipo de combinações, seu sistema abriga também um lugar para aquele que deve realizar as combinações. O lugar sistêmico é dado pelos lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchido pelo leitor. Com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por um outro. Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do leitor, razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a interação entre texto e leitor.

Na perspectiva de Iser, os lugares vazios funcionam como agentes de alguma forma reguladores da recepção, pois, na medida em que eles omitem as perspectivas textuais de apresentação, obrigam o leitor a incorporar ou aderir a suas próprias perspectivas para orientar a relação que estabelecem com o texto. Nesse momento, entendo que a recepção constitua um fenômeno de duplo movimento em relação ao leitor, pois tanto uma adesão familiar ao texto quanto a assimetria entre ele e o texto “fazem com que leitor se situe a si mesmo em relação ao texto” (ISER, 1996, p. 107).

Nesse ponto, parece-me fundamental retomar a ideia de leitura aberta, na medida em que ela caminha na direção de uma reflexão sobre a recepção e compreende esse desenvolvimento dentro dos domínios da experiência de leitura literária.

O conhecimento empreendido na leitura literária deve ser pensado sob dois prismas fundamentais: a experiência e a leitura subjetiva. Para discutir

a experiência, gostaria de retomar algumas ideias de Jorge Larrosa Bondía (2002), a partir de **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**, que define algo muito importante no modo como a sociedade contemporânea compreende as relações entre a experiência e a informação. Para o autor, vivo dominada pela era da informação, mas essa categoria não pode ser comparada à da experiência, pois “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21).

Se o experimentar tem esse sentido de contemplação, então ela se distancia da informação. Aliás, como bem lembra Bondía (2002, p. 21) “a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência”.

Essa distinção me parece fundamental quando penso em leitura literária, especialmente, quando imagino uma leitura aberta. Obter informação sobre a data do livro, o autor ou mesmo a sinopse de uma obra não me torna leitora de literatura. Aliás, em se tratando de livros, o excesso de opiniões já prontas provoca ainda menos contemplação, levando ao que Bondía (2002, p. 22) aponta, “a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião”.

A leitura literária, enquanto atividade essencialmente subjetiva, implica justamente na separação entre informação e experiência. É comum que no fracasso da leitura haja um movimento essencial de reordenação da informação e das estruturas até então concebidas como válidas. Na prática da leitura literária na escola, a subjetividade está limitada a uma “aprendizagem significativa”, uma vez que “A informação seria o objetivo, a opinião seria o subjetivo, ela seria nossa reação subjetiva ao objetivo” (BONDÍA, 2002, p. 23).

No entanto, a leitura subjetiva não é apenas opinião daquilo que se lê, mas ela constitui uma experiência daquilo que se lê na medida em que sou atravessada por algo que me toca em maior ou menor grau. Considerando que o aspecto recepional seja fundamental para a leitura, especialmente para a leitura literária, da qual me ocupo, penso que seja extremamente importante entender a leitura aberta como uma forma de experienciar esse ato. A raridade da experiência em um mundo dominado pela informação é o que caracteriza a urgência desse tipo de apreensão. É nos limites da operacionalização vivida no processo de leitura literária que posso construir uma perspectiva mais significativa na escola. A leitura aberta, como via de contemplação, torna-se o momento em que transformamos a apreensão literária em um tempo único de profunda reflexão sobre as diversas

dimensões da linguagem e de seus múltiplos horizontes de sentido.

Leitura aberta e ensino de literatura

Antes de dar início a uma reflexão sobre a prática do ensino de literatura e o que chamei de leitura aberta, gostaria de deter-me um pouco na ideia de reconstrução do horizonte de expectativa de uma obra. Inicialmente, devo entender que o campo literário dentro do qual uma obra literária está ou não inserida não é um fenômeno isolado de seu observador. O efeito das obras literárias vai sendo configurado e reconfigurado no momento em que o acontecimento literário

[...] logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria. (JAUSS, 1994, p. 26).

Nesse ponto, Jauss (1994, p. 26) nos põe diante do fato de que o processo de produção e recepção se realiza na chamada “atualização da leitura”, ou seja, no próprio leitor que os recebe, no autor que se redimensiona na “nova” leitura e na crítica que sobre os aspectos reordenados reflete. Não obstante a implicação da importância dessas instâncias, é necessário enfatizar o papel do mediador. Se essa recepção é uma contínua reconstrução dos horizontes de expectativa, o papel do mediador passa a ser fundamental para a reconstrução desses horizontes no ensino.

Conforme Jauss apresenta as diversas teses formuladas, vejo que o horizonte de expectativa da literatura passa a ser um elemento muito distinto daquele da práxis histórica, uma vez que incide em:

[...] não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura. (JAUSS, 1994, p. 52).

Esses novos caminhos abertos pela experiência da leitura me levam a considerar o quanto o processo de leitura literária está relacionado a uma “função verdadeiramente constitutiva da sociedade” (JAUSS, 1994, p. 57), uma vez que é a partir dessa experiência que encontro transformações significativas da vida social. Essas transformações desdobram-se de diversas maneiras e impactam profundamente o ensino de literatura atualmente; ao experimentar, como mediadora, uma função de transformação social, sou atingida pela própria dinâmica produzida.

Atravessada por essa dinâmica de transformação social penso no ensino de literatura, especialmente aquele das séries finais do ensino fundamental, deparando-me com estruturas bastante rígidas de apresentação, interpretação e controle sobre a leitura. A prática de ensino da literatura na escola ainda está muito arraigada ao conceito de orientação e desenvolvimento do horizonte de sentido do texto, reiterado pelas atividades didáticas que comumente reforçam o ideal de desvendamento do sentido. Esse modo de operacionalizar a leitura literária tem contribuído significativamente para um crescente desinteresse e baixa autoestima que alunos sentem pela área.

O interesse pelas práticas literárias na escola aprofundou-se em meus questionamentos quando notei uma baixa ou quase inexistente proposta de ensino que travasse um desafio frente ao texto literário. Constatei, nas diferentes pesquisas orientadas junto ao Programa de Mestrado Profissional em Letras (Profletras), da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), que nos planos dos desafios didáticos não vislumbrava uma proposta que de alguma forma construísse ou propusesse algum tipo de exercício da leitura literária que fugisse da decodificação dos códigos da língua exclusivamente.

Nesta abordagem, entendo a literatura como libertação, com implicações diretas nos processos subjetivos da leitura, no reconhecimento de que os textos literários envolvem fortes emoções e que esses mesmos textos provocam uma reação no leitor, levando-o à dilatação do conhecimento do outro e de si mesmo. Quando imagino um leitor crítico e consciente, estou pensando naquele leitor que interfere ativamente naquilo que lê, que dialoga com seu texto recriando seus horizontes de expectativa. Para essa transformação do ensino de literatura, tenho de considerar o principal agente que pode oportunizar a leitura literária dentro do processo educativo: o professor. Como mediador, esse agente adquire a responsabilidade de preparar o trajeto da leitura na formação do aluno desde os primeiros anos, posto que, em uma sociedade acelerada, como esta em que vivo, com

enormes desigualdades, essa formação provavelmente terá início somente quando o aluno ingressar na fase escolar.

A partir dessa constatação, notei a necessidade de construir a proposta de uma leitura literária que estivesse em consonância com a discussão atual que envolve a participação do leitor e o seu processo de subjetivação da leitura.

Ousar ler um texto a partir de si mesmo é uma tarefa que envolve não apenas a leitura em si, mas a própria compreensão de leitor. A leitura subjetiva constitui hoje uma forte reação ao modelo tradicional de ensino e pesquisa e relaciona a complexa questão da apreensão com os novos desafios epistemológicos que a sua própria dimensão engendra. Em primeiro lugar, uma das questões que merece destaque nesse direcionamento é a constatação de que a leitura subjetiva instaura o fato de que o leitor viva no texto uma experiência que não é apenas da ordem da construção imaginária. Ao conceber que este deva preencher os “brancos do texto” (ISER, 1996), tenho de considerar que essa coparticipação ativa da leitura conduza a um processo de individuação, pois, diante dos livros, sou conduzida permanentemente a me reconhecer, a me reconfigurar e a me constituir como sujeitos ativos de uma relação em construção. Nas palavras de Todorov (2009, p. 76):

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro.

As palavras de Todorov estabelecem um diálogo produtivo com o que Bondía chama de experiência, uma vez que segundo o filósofo catalão:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24-25).

A compreensão do processo de vivência do mundo leva ao sujeito da experiência. Requer um olhar para o ensino que possa ser capaz de reconstruir esse tempo-espaço da vivência. Sem essa perspectiva, o ensino de literatura simplesmente representará mais uma dimensão daquele indivíduo “incapaz da experiência” ou “a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre.” (BONDÍA, 2002, p. 25).

A esse vazio da experiência insinua-se algo que fundamentalmente é traduzido como um esvaziamento da leitura. Nesse ponto, cumpre compreender que a leitura necessariamente passa pela sua própria instauração da experiência. Ler a literatura, enquanto ação subjetiva, é sentir-me marcada por experiências de afeto, ameaça, insegurança, prazer, dor, etc. A literatura me concede a experiência como um tempo-espaço da escuta, do olhar, da atenção e da imaginação.

Ao imaginar aquela experiência que me é concedida, sou forçada a viver algo além da informação e da opinião. Sou forçada a entrar na raridade da interação com o outro para que reflita em minha própria condição do pensar.

Na prática do ensino, vivenciada nas pesquisas que tive a oportunidade de acompanhar no Proffletras, nos últimos 5 anos, foi estabelecida uma metodologia para criação e aplicação das intervenções que pressupõe que o professor apresente três enfoques na leitura fundamentais: a) a função lúdica da leitura, b) a função do conhecimento da leitura e c) a função política da leitura. Essas três funções estão intimamente ligadas ao processo de subjetivação da leitura, uma vez que elas interagem diretamente com a experiência do leitor. A função lúdica da leitura está relacionada ao modo como o texto é experimentado pelo leitor antes mesmo de qualquer conhecimento prévio que dele possa ter. Essa etapa é fundamental para que o jovem leitor compreenda a relação entre a linguagem literária e a própria noção de representação. Em uma proposta de leitura da obra **Quase de Verdade**, de Clarice Lispector (1999), chamei a atenção aos leitores sobre a contação da narrativa oralmente com ênfase na sonoridade de determinadas partes, funcionando como modo narrativo atravessado pela poesia. Essa atenção demonstrou que o professor necessita realizar a leitura não apenas com o enfoque no enredo em si, mas envolvido com o próprio uso peculiar da linguagem que este apresenta. Como se trata de texto para crianças, em que a compreensão da ficção é posta como motivação da própria narrativa, a exploração das funções lúdicas ajuda a encontrar uma base para a experiência

do contar e do ouvir. Ao mesmo tempo em que ouvem a contação realizada, estabelecem uma relação de compreensão da própria noção de narrar e ler.

A função de conhecimento da leitura está ligada aos atos da leitura, ou seja, de que modo essas crianças receberão o que é lido? No caso da obra **Quase de Verdade**, de Clarice Lispector (1999), algumas indagações foram levantadas nos processos de recepção: Quem é a autora? Quem é Ulisses? Como essas narrativas se entrecruzam no jogo ficcional? Qual o sentido da obra? Essas indagações permitem que o professor selecione o conhecimento prévio a partir do qual experimentará a leitura com seus alunos. Pessoalmente, gosto muito de partir do título, uma vez que ele sugere de forma lúdica o próprio papel da ficção. A análise, no entanto, deve estar sempre ligada ao conhecimento da criança sobre o que lê, entendendo que o ato de leitura infantil é uma experiência a partir das significações que esta realiza para sua ação.

Se todas essas etapas forem possíveis e acontecerem, o professor poderá ainda estabelecer um passo primordial que está ligado à função política da leitura. Nessa etapa, a leitura apresenta-se como instrumento de ação discursiva, leitura do mundo ou até mesmo a interpretação desse mundo. Em **Quase de verdade** (LISPECTOR, 1999), a ficção mobiliza uma experiência de encontro com o outro, com aquilo que é estranho e desconhecido. Esse encontro é mediado pela linguagem de forma a estabelecer os passos desde o estranhamento até a interação com a alteridade. Penso que nesse momento o professor pode colaborar muito para que a leitura, enquanto experiência singular e subjetiva, alcance um modo coletivo de ser e estar no mundo. Nessa direção, a leitura poderá ter também contribuído para acionar os mecanismos de tolerância e respeito das comunidades nas quais a criança está inserida.

A partir desse ponto, posso considerar que a leitura aberta é a condição necessária da leitura atravessada pela experiência subjetiva e pela apreensão dos domínios daquilo que me é desconhecido. Ao defrontar minha subjetividade com aquela que me é deflagrada pela leitura, sou imediatamente conduzida ao processo de conhecimento de mim e do outro. Essa experiência revela que ao ler não apenas estabeleço um jogo com a linguagem, como passo a conhecer algo que me afeta, me faz pensar e me atinge de forma que me posiciono sobre o ser e estar no mundo, assumo-me como indivíduo político.

Nessa direção, encontro na leitura aberta uma possibilidade de transformação do ensino de literatura e, sobretudo, um caminho para

a leitura literária, transcendendo os limites da informação e da opinião, entrando em um universo mais significativo de escuta, olhar e pensamento. A escola que ousa sonhar não é apenas mais inclusiva, contemporânea, ela deve ser um tempo-espaço que seja capaz de propiciar o processo de transformação do indivíduo espectador em receptor de uma humanidade compartilhada pela experiência da leitura.

Referências

- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, n.19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 18 mar. 2020.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 2. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. **Quase de Verdade**. São Paulo: Rocco, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- ZILBERMAN, Regina. O papel da literatura na escola. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, n. 14, p. 11-22, 2008.

A VOZ QUE APROXIMA: O LEITOR EM TEMPOS DE RECLUSÃO

THE VOICE THAT BRINGS CLOSER: THE READER IN TIMES OF RECLUSION

Daniela Favero Netto
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, RS, Brasil

Magali Lopes Endruweit
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, RS, Brasil

Resumo: Partindo de considerações sobre por que ler os clássicos, refletimos sobre o lugar do leitor nos tempos atuais, buscando problematizar o seguinte: quem é o leitor de hoje? Baseamos na definição de leitor incomum, sustentada por parâmetros inscritos no século XVIII, confrontando-a com as características do leitor do século XXI, atingido por uma pandemia que o isola. Usamos a experiência do grupo de leitura intitulado “Lendo os clássicos em voz alta” e a análise de relatos dos participantes para entender em que medida a leitura em voz alta é capaz de construir um novo leitor, um leitor de 2020.

Palavras-chave: Leitura de clássicos; leitura em voz alta; leitor em reclusão.

Abstract: Based on considerations about why reading classic books, we reflect on the place of the reader in the current times, aiming to problematize the following: who is today's reader? We start comparing the definition of uncommon reader, supported by the parameters inscribed in the 18th century, with the characteristics of the reader in the 21st century, affected by a pandemic that isolates him/her. We use the experience of the reading group named “Lendo os clássicos em voz alta” [Reading the classics aloud] and the analysis of participants' testimonies in order to understand how reading aloud is able to form a new reader, a 2020's reader.

Keywords: Reading classic books; reading aloud; reader in reclusion.

Ler os clássicos para enxergar o mundo

“A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos.”

(CALVINO, [2002] 2018, p. 16)

A epígrafe acima abre – com certa ironia – o primeiro ponto desta discussão: como justificar a escolha de ler um livro considerado clássico, tão distante do mundo atual, em vez de ler uma obra que atenda aos anseios de nossa modernidade? É claro que Ítalo Calvino não pretende responder de uma forma tão simplista a essa questão, muito menos nós o pretenderíamos aqui; o que buscamos é trazer à baila o assunto, lançá-lo ao vento para que mais vezes falem dele. Sobretudo buscamos problematizar uma pergunta costumeiramente feita pelos alunos, “por que optar por ler um clássico?”, ao mesmo tempo em que justificamos o título de nosso projeto de extensão¹, que despretensiosamente tornou-se também objeto de pesquisa: “Lendo os clássicos em voz alta”.

A primeira leitura de um clássico que fizemos em voz alta foi motivada pelo desejo de ler sem nenhuma cobrança, seguindo um ritmo próprio, sem precisar prestar contas do que foi lido, pois éramos todos curiosos sem conhecimento profundo da obra. Talvez essa descrição nos colocasse ao lado do leitor comum – em certo modo, a outra face do mesmo *leitor incommum* definido por George Steiner, não seu oposto² –, o leitor dos tempos atuais: olhando o relógio e, de quando em quando, o celular. Leitores de um tempo distante da época em que os clássicos foram escritos. Leitores do ano 2020, eis nossa condição.

Nas palavras de Calvino ([2002] 2018, p. 14-15), em **Por que ler os clássicos**,

[...] o dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar para a frente ou para trás. Para poder ler os clássicos, temos de definir “de onde” eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal

Ao tomar a distância temporal do clássico como um empecilho para a leitura, estamos reforçando a ideia de que não nos sentimos atraídos por uma leitura distante dos problemas da modernidade e do mundo onde vivemos. No entanto, aceitar essa diferença de tempo, de costumes e de forma de viver,

¹Projeto de extensão, criado em 2017, no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), cujos participantes se reúnem uma vez por semana para ler livros clássicos em voz alta. Nesses três anos, foi possível ler *Ilíada*, de Homero, **O paraíso perdido**, de John Milton e **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa. Com a pandemia, em outros termos, como se verá mais adiante, lemos **O idiota**, de Fiódor Dostoiévski e **Dom Quixote de la Mancha**, de Cervantes; e a leitura de **Crime e castigo**, de Fiódor Dostoiévski, está em andamento.

²Trataremos dessa definição mais adiante.

percebendo a mudança de ritmo descoberta em um livro cujas vidas jamais serão abaladas por problemas como os nossos, torna-se um contraponto enriquecedor, indispensável para compreender a complexidade da vida humana, sem tentar abdicar do tempo presente. É, na verdade, um exercício de alteridade entre o mundo atual, que nos constitui e do qual não podemos prescindir, e o passado, que nos enriquece, pois “é clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo” (CALVINO, [2002] 2018, p. 15). Somos então esse leitor que foi formado em um mundo em movimento, que se tornou leitor em ambientes expostos a ruídos, música, vozes e, assim, aprendeu a se relacionar com a leitura de forma diversa. Essa leitura será, portanto, um exercício de pausa e experiência com o diferente e o distante que o clássico pode fornecer.

E ser distante não é necessariamente a condição para ser lido como clássico. Podemos tomar por clássico uma obra antiga ou moderna, desde que possamos reconhecer que ela ocupa “um lugar próprio numa continuidade cultural” (CALVINO, [2002] 2018, p. 14), fazendo parte da história de um povo e de uma língua e, de certa forma, ajudando a preservar a memória da humanidade. Esse capital cultural desempenhado pelo clássico – por toda literatura, a bem da verdade – é um direito de que todos devemos usufruir, visto fazermos parte de uma comunidade com a qual mantemos laços de continuidade e de pertencimento.

Ainda precisamos lembrar que um clássico será sempre uma obra atual, “é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, [2002] 2018, p. 11), não será ultrapassado porque sua história segue sendo contada até os dias de hoje: nossas dores se igualam às das personagens de tantos séculos passados. Como afirma Antoine Compagnon (2012, p. 62) em **Literatura para quê?**, “o texto literário me fala de mim e dos outros; provoca minha compaixão; quando leio eu me identifico com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e seu sofrimentos são momentaneamente meus”.

Trata-se de ampliar o conhecimento humano e a forma de ver o mundo, ao mesmo tempo tendo a possibilidade de humanizar-se, mostrando nosso pertencimento a uma comunidade ao partilhar da língua, das narrativas da criação de um povo, de seus mitos: itens essenciais para a construção da subjetividade e a construção da própria história. “Os clássicos servem para entender quem somos”, nos diz Calvino ([2002], 2018, p. 16). Ao olharmos para nós, seremos mais aptos a olhar para o mundo e entender

sua perplexidade, “nos tornar mais próximos dos seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver”, nas palavras de Tzvetan Todorov (2019, p. 76).

Essas são, portanto, algumas razões para lermos os clássicos, compartilhando a leitura com um grupo de pessoas cuja proximidade permitirá momentos de interiorização e reflexão conjunta. Isso porque, conforme o historiador Dante Gallian (2017, p. 175), em **A literatura como remédio: os clássicos e a saúde da alma**, a obra nos apresenta

[...] de forma magistral, o “problema” do humano enquanto questão eterna e universal, para além das circunstâncias históricas e culturais. Assim, inevitavelmente, a leitura de um clássico suscitará o reconhecimento dessas questões essenciais da existência humana, despertando no leitor a curiosidade e o desejo de enfrentá-las.

De um hábito em construção, vimo-nos obrigados a construir um novo hábito: ler clássicos em grupo sem, entretanto, estarmos em grupo. Sobre esse processo que discorreremos neste texto, dialogando com autores que se voltaram a refletir sobre a importância da leitura literária e sobre o leitor. Em especial, refletiremos sobre o processo de ler com o outro e para o outro, pois os momentos de leitura conjunta possuem ainda outro componente decisivo para as questões aqui levantadas: todos emprestam a voz para construir a história lida. Tratemos desse assunto a seguir.

Emprestar a voz para soprar a vida

Quando Walter Benjamin, em seu ensaio intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* ([1936] 2012), tributou a morte da narrativa ao surgimento do romance, seu argumento apontava para uma leitura solipsista, sem a possibilidade de compartilhar esse momento, dividida apenas entre leitor e livro. Uma leitura que se distanciava das histórias narradas por um grupo de pessoas em interação, principalmente pelo fato de serem contadas, e não lidas silenciosamente. De um lado, o silêncio do livro; de outro, a voz da narrativa.

O silêncio dessa leitura centrada apenas no leitor exige um esforço consciente para construir cada personagem com suas próprias características, contando apenas consigo, suas leituras passadas e sua visão de mundo para conduzir a história e dar sentido ao texto. Tarefa difícil para um jovem leitor.

Por outro lado, a narrativa compartilhada está presente em todos os momentos da vida: nós contamos histórias. Ao contar, podemos intervir, mudar a ordem dos fatos, emitir julgamentos, enfim, participar do que estamos contando. Além desse sentimento de pertencimento, há um fator preponderante na narrativa compartilhada que a faz ser tão receptiva: a voz. Dessa reflexão, unindo clássicos e voz, construímos as bases para a formação do grupo de leitura em voz alta; e, nas palavras da antropóloga Michèle Petit (2009, p. 58), em **A arte de ler ou como resistir à adversidade**, constatamos que “o gosto pela leitura deriva, em grande medida, dessas intersubjetividades e deve muito à voz”.

O exercício da leitura em grupo é, sobretudo, a assunção da intersubjetividade, possibilitando aos participantes experimentar a alteridade, a importância do outro na construção de si e da própria subjetividade. Segundo Petit (2009, p. 51),

[...] do nascimento à velhice, pensamos unicamente em resposta ao que nos foi lançado por outros [...]. Sem o outro não existe sujeito. Em outras palavras, o gesto da partilha ou da troca, a relação, está na origem mesma da interioridade, que não é um poço onde se mergulha, mas que se constitui entre dois, a partir de um movimento em direção ao outro. Está também na origem mesma da identidade (se é que esta existe, o que pode ser discutido), que se constitui em um movimento simultaneamente centrífugo e centrípeto, em um impulso em direção ao outro, um desarraigamento de si, uma curiosidade – uma vontade também, por vezes, feroz. Na origem mesma da cultura.

Desse movimento em direção ao outro se vale a leitura em voz alta. Ouvir a voz do outro é relembrar as vozes da infância, porque desde o início fomos amparados e recebidos pela voz de alguém que nos mostrou o mundo, nomeou os objetos ao redor, trazendo a trilha sonora de nossa herança nas histórias da infância. Por isso, alguém emprestar a voz, deixando que sua entonação e seu ritmo ajudem a definir uma personagem, construam o cenário por onde a imaginação passeie, é um gesto de generosidade, de acolhimento: é para mim que está sendo contada a história. Não há mais solidão na leitura; há partilha.

Ao ouvirmos a leitura em grupo, vamos intercambiar impressões, construindo conjuntamente o sentido – é a soma das vozes trazendo à luz o oculto nas entrelinhas. Essa leitura conjunta tem algo de revelador, como se possibilitasse o surgimento de uma verdade invisível para o leitor solitário. É a leitura do outro que me guia para o entendimento.

As religiões descobriram o poder da voz tão logo estabeleceram os textos fundamentais e os declararam sagrados, tornando-os objetos de *adoração*. Segundo Martin Puchner (2019, p. 84), em **O mundo da escrita: como a literatura transformou a civilização**, “ler em voz alta e interpretar palavras escritas tornou-se importante atividade religiosa, fazendo da religião uma questão de literatura. [...] Tornou-se necessário ler entre as linhas e criar interpretações engenhosas que pudessem revelar verdades ocultas”. Dessa prática, até hoje, a leitura em voz alta dos textos sagrados guia o entendimento dos fiéis, une a crença, elegendo uma leitura reveladora da integridade e da verdade contida no texto. A voz conduz à verdade.

Essa verdade revelada por um eleito – aquele exclusivo leitor capaz de emprestar sua voz ao texto e apto a entendê-lo – submete os ouvintes a uma única interpretação como sendo a possível, a melhor e a correta, fechando qualquer possibilidade para novas interpretações: agora nenhuma outra leitura será possível, todos só podem ouvir.

A sacralidade do texto o leva para muito distante do leitor comum, criando a figura do leitor especialista, aquele que vai ler em voz alta e explicar o que todos ouviram. Talvez essa ideia de leitura como sendo possível a poucos dotados de uma sabedoria especial tenha contribuído para afastar leitores de obras consideradas difíceis (os clássicos, por exemplo), podendo apenas ser compreendidas quando lidas com a supervisão de um especialista, um professor perito em determinado autor ou período literário³. Quando já somos leitores, queremos saber mais sobre o livro lido, o que outros leitores pensam e como o avaliam, mas, se atribuirmos a outros o entendimento do que lemos e ouvimos, perdemos a chance de construir hipóteses de interpretação, perdemos a oportunidade de confrontar tais suposições com a experiência vivida e, assim, elaborar teorias, analisando a atitude das personagens em relação as suas próprias decisões, ocupando um lugar singular, seu lugar de sujeito⁴.

Tal é o exercício do grupo “Lendo os clássicos em voz alta”: oportunizar que cada participante empreste sua voz, imprima seu ritmo e discuta a leitura, ouvindo e falando, construindo *conjuntamente* o entendimento

³Não desconhecemos a importância dos estudiosos das obras literárias e sua contribuição ao estudá-las. Nossa crítica se destina ao entendimento de que apenas uma leitura é possível.

⁴Usamos aqui uma definição *lato sensu* de sujeito derivada do conceito de sujeito da linguística da enunciação de Émile Benveniste, que é a “constituição do homem na linguagem e pela linguagem” (FLORES, 2009, p. 220). Entendemos que, ao se fazer ouvir no grupo de leitura, ensaiando interpretações e, para tanto, usando a língua, os participantes estão se construindo como sujeitos.

da obra, aceitando ainda a possibilidade de que haja mais de uma maneira de compreender. Se somos muitos, muitas verdades poderão surgir desse trabalho com muitas vozes e várias interpretações. Quem sabe estamos nos construindo leitores diferentes dos que nos antecederam, criando novas possibilidades de repartir leituras e entendimentos.

Novos tempos pedem novos leitores – leitores dos tempos de reclusão.

Do leitor *incomum* de Steiner ao leitor *incomum* da pandemia ou do leitor de 1734 ao leitor de 2020

O *leitor incomum*, que, em seu ensaio homônimo, escrito em 1978, o crítico e ensaísta George Steiner ([1996] 2018) nos apresenta, é ilustrado, sob seu ponto de vista – recorrendo às artes visuais –, pelo quadro *Le Philosophe Lisant*, de Chardin, de 1734. Trata-se de um leitor, conforme descreve o autor, cuja memória permite-lhe responder ao texto a partir da compreensão crítica do que foi lido, reconhecendo sempre o *poder* emanado da palavra escrita, em uma espécie de dever inerente ao ato de ler.

A capacidade mnemônica do *leitor incomum* de Steiner ([1996] 2018) viabiliza a sua reação imediata à leitura, que é voraz; com sua *pena*, esse leitor faz notações rigorosas de concordância, de desconfiança ou de embate com o livro. Todas elas compõem um diálogo que o leitor, e só aquele leitor, pode estabelecer; porque o *leitor incomum* tem, de cor, guardadas todas as suas leituras anteriores. A relação de interdependência que se estabelece entre o *leitor incomum* Steiner ([1996] 2018) e a palavra lida no livro é criativa e é erudita, e é, para Steiner, também ideal. Trata-se de um leitor cujas leituras fundantes (da literatura, mas também dele) estão nele, por redundante que pareça, porque advêm de um ato ritualístico da relação homem x livro, ou seria homem + livro? Eis a imagem escolhida por Steiner ([1996] 2018) para o seu *leitor incomum*:

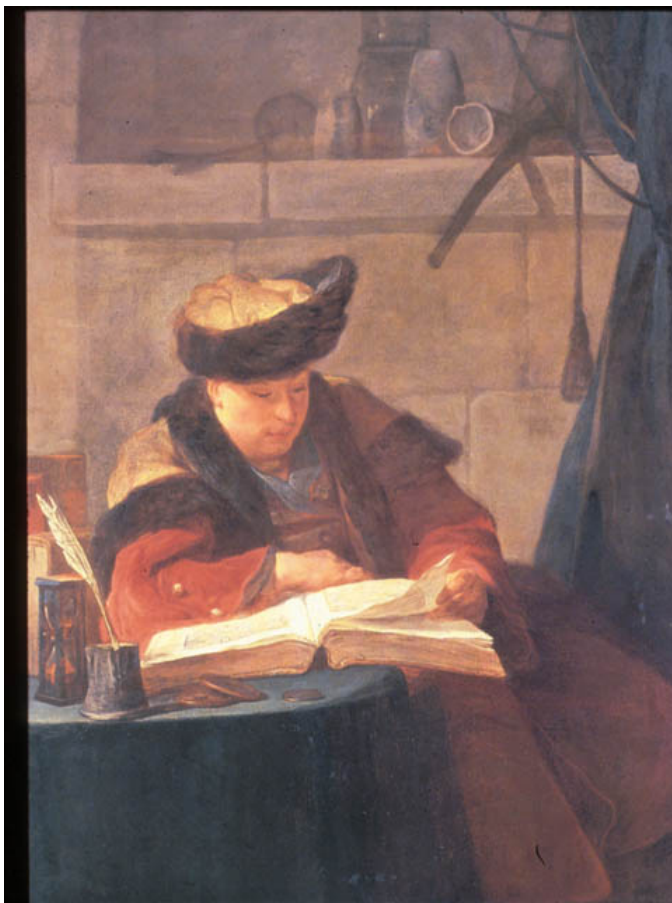


Figura 1 – Le Philosophe Lisant, de Chardin (1734)

Fonte: Wikimedia Commons (2020).Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Siméon_Chardin_-_Le_philosophe_lisant.jpg. Acesso em: 30 jul. 2020

Steiner ([1996] 2018, p. 35) conclui seu ensaio afirmando a necessidade de resgatar o caminho para a “arte da leitura”, professando o seguinte: “se *une lecture bien faite* passar a ser apenas um artifício do passado, um enorme vazio passará a ocupar nossas vidas e teremos perdido para sempre a serenidade e a luz que emanam da tela de Chardin”. O ensaio foi publicado em 1996 no Brasil, quando o leitor já pouco se parecia com o

leitor incomum e com *Le Philosophe Lisant*, este último descrito pelo autor e pintado por Chardin em 1734. O leitor da década de 1990 já era o leitor da memória atrofiada, que não mais identificava passagens da literatura fundadora; um leitor que submerge em uma espécie de “amnésia planejada”, nas palavras de Steiner (2018, p. 30).

Não podemos discordar do autor: não somos dotados de fácil memorização de literatura a ponto de citá-la e descrevê-la fielmente, livres de material de consulta, e estamos profundamente envolvidos em um processo de hiperinformação de toda sorte. Como afirma o filósofo Byung-Chul Han (2017), nossa sociedade é a *do cansaço*. A memorização e a hiperestimulação imagética, sonora, virtual parecem não andar juntas, não se somam. Em especial, cansa-nos, sem nos darmos conta disso, a necessidade de produzir constantemente para sermos valorizados, em uma espécie de autoavaliação pelo *quanto* fazemos.

De fato, não há mais o *leitor incomum* de Steiner (2018). O leitor de hoje, reconhecemos, é também *sujeito de desempenho*, que

[...] está livre da instância de domínio exterior que o obrigue ao trabalho e o explore. [...] O sujeito de desempenho acaba entregando-se à coação livre a fim de maximizar seu desempenho. Assim ele explora a si mesmo. Ele é o explorador e ao mesmo tempo o explorado, o algoz e a vítima, o senhor e o escravo. O sistema capitalista mudou o registro da exploração estranha para a exploração própria, a fim de acelerar o processo. O sujeito de desempenho, que se imagina como soberano de si mesmo, como *homo liber*, aparece como *homo sacer*. O sujeito de desempenho, como soberano, mostra-se *homo sacer* de si mesmo (HAN, 2017, p. 105).

Porque o leitor de hoje é simultaneamente um *sujeito de desempenho*, instiga-nos, em especial, esta reflexão: a que estão se dispondo os que se reúnem para ler um clássico em grupo, em voz alta? Problematicemos, então, sobre o leitor que há e que está em constante processo de modificação. Pensemos sobre este leitor que, inserido em uma sociedade cujo indivíduo busca libertar-se do outro, porque livre, paradoxalmente vai ao encontro de uma experiência de vivência do outro, para escutá-lo e para falar-lhe, em um exercício totalmente desvinculado de produtividade.

O leitor incomum de 2020

Fechamos as portas de casa para a Covid-19, isolando-nos. Leitores

habituais seguiram voltando-se aos seus livros (em tela ou impressos), mas foram privados do convívio social, seja para lazer, seja no trabalho, seja em instituições de ensino. Depois da experiência com a leitura de clássicos em voz alta no *campus* da universidade, os leitores dos tempos de isolamento social, antes participantes do projeto de extensão, passaram a ler em voz alta em salas virtuais, para seguirem fazendo o que nos parece ser o elo entre eles nessa *nova leitura*: a necessidade comum de, “ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações” (BARTHES, 2012, p. 26). Trata-se, entretanto, de um levantar de cabeça que busca não somente um diálogo com o texto lido: o leitor ultrapassa o simples processar do texto, e levanta a cabeça sobretudo em busca de associações de sentido feitas pelo outro, que se entrelaçarão às suas.

Cabe explicarmos aqui que os próprios participantes solicitaram a retomada dos encontros do grupo de leitura, dispostos a tentar o exercício da fruição da leitura neste novo ambiente: o virtual, em salas de encontro do Skype criadas pelos próprios estudantes, com regularidade, em dias e horários fixos. Os leitores trouxeram consigo convidados que não haviam vivido a experiência da leitura em voz alta em grupo. Assim, com suas câmeras abertas, os leitores incomuns de 2020 introduziram, em suas rotinas de quarentena, o encontro com o livro e com o outro em uma relação por vezes até mais íntima do que o encontro físico para a leitura em grupo, antes realizada no *campus* da universidade. A câmera tornou-se a janela para o que era antes privado, onde só acontecia a leitura solitária e silenciosa, cuja interrupção era feita “por afluxo de ideias, excitações, associações” somente do leitor, que tinha seu livro como única companhia.

Destacamos, nesse sentido, a riqueza das trocas realizadas desde março de 2020, que ilustraram o que nos aponta Cecília Bajour (2012, p. 24) em *Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura*:

escutar, assim como ler, tem que ver [...] com a vontade e com a disposição para aceitar e apreciar a palavra dos outros em toda sua complexidade, isto é, não só aquilo que esperamos, que nos tranquiliza ou coincide com nossos sentidos, mas também o que diverge de nossas interpretações ou visões de mundo. A escuta não resulta da manifestação coletiva do dizer de cada um. Não é questão de que todos tenham a palavra caso esta acabe no burburinho da autocomplacência. Escutar para reafirmar uma verdade que só olha para si mesma e espera a palavra do outro somente para enaltecer a própria palavra é a antítese do diálogo, e não raro comporta intenções de poder e controle sobre os sentidos trazidos à tona.

A asserção da autora se evidencia não só na prática, nos encontros de 1h30 em que o grupo se dedica à leitura e à discussão, como também na reflexão sobre a ação por parte dos jovens estudantes, de 19 a 35 anos, que participam do grupo. Já idos quatro meses dessa experiência nesse novo processo de ler e discutir leituras, convidamos os participantes a responderem a duas questões no intuito de termos acesso às suas impressões sobre esse exercício, que entendemos tão coletivo quanto individual. Tivemos testemunhos – denominação mais adequada do que *respostas*, ao nosso ver –, que serão a seguir discutidos, gerados pelas seguintes questões: 1) O que te motivaste a participar do grupo de leitura na modalidade on-line e, ainda, o que te motivaste a permanecer no grupo ao invés de seguir a leitura individual do clássico?; 2) Escreve um parágrafo curto sobre como avalias essa experiência. Reportamos, a seguir, alguns trechos para legitimar nossa reflexão:

O que me motivou a participar do grupo de leitura na modalidade on-line foi a experiência anterior da leitura em grupo, feita na modalidade presencial. [...] Quando leio sozinha e não entendo alguma coisa ou acho algum trecho interessante, não há debate – a discussão termina em mim ou em alguma anotação que eu faça no livro. Já na leitura em grupo, quando alguém tem alguma dúvida, discutimos sobre a questão, buscamos respostas, ouvimos o que o outro tem a dizer sobre o assunto, e às vezes passamos mais tempo debatendo do que de fato lendo – o que torna a leitura mais lenta, mas também mais proveitosa. Dessa forma, ficamos mais próximos da história do livro, reclamamos dos personagens, criamos carinho pela obra, trazemos exemplos que vivemos, falamos de nós. Essa troca entre os participantes me mostrou o quanto a leitura do clássico pode criar sentimentos diferentes em leitores diferentes. A reação dos outros participantes durante a leitura faz com que eu preste atenção em trechos que talvez passassem despercebidos por mim. Quando alguém para de ler ou comenta alguma coisa, minha atenção volta-se para o trecho em questão e passo a enxergá-lo de um novo ângulo. É essa multiplicidade de discussões e de pontos de vista que torna a leitura em grupo uma experiência motivadora para mim. Passei não só a ler o clássico, mas também a falar sobre ele e sobre o que ele emerge.

Recorte 1 – Participante A

Identificar a leitura do clássico em grupo como uma oportunidade de prestar atenção no que poderia passar despercebido, de fazer uma leitura mais atenta e aprofundada e, especialmente, de ter vontade de retornar ao texto quando dele levantamos a cabeça (“Quando alguém para de ler ou comenta alguma coisa, minha atenção volta-se para o trecho em questão e passo a enxergá-lo de um novo ângulo”), parece-nos razão suficiente

para considerarmos o grupo de leitura em voz alta um empreendimento importante. Relacionamos essa percepção do participante ao que nos diz Bajour (2012, p. 25): “falar dos textos é voltar a lê-los”. Vicente Jouve (2002, p. 109), em *A leitura*, lembra-nos de que “uma das experiências mais emocionantes da leitura consiste em proferir mentalmente ideias que não são nossas”; e enfatiza: “ser quem não somos [...] tem algo de desestabilizante”. Trata-se da perturbadora interiorização do outro. A leitura em grupo, por sua vez, permite-nos ultrapassar essa relação, e nos deparamos com a interiorização do outro pelo outro.

Analisemos o trecho de mais um testemunho:

Também era muito interessante, ao lermos diálogos, ouvir as vozes dos personagens da história personificadas na voz de algum colega do grupo; cada colega colocava sua própria interpretação da história em sua voz, realçando certas características do personagem e atribuindo certas nuances, o que me levou, várias vezes, a contemplar um mesmo personagem de diferentes maneiras ao longo da leitura.

Recorte 2 – Participante B

A ênfase dada pelo participante à personificação da voz das personagens por meio das diferentes leituras feitas pelos colegas do grupo remeteu-nos à leitura interpretada pelo adulto quando ainda não líamos a palavra escrita por conta própria, como nos lembra Michèle Petit (2019, p. 78) em *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje*: “nos primeiros tempos da vida humana, é a mãe quem fala à criança, ou a pessoa que lhe dedica os cuidados maternos. Ela fala do mundo, ela sonha junto à criança. E a palavra vale antes de tudo por suas modulações, seu ritmo, seu canto”.

O gesto de ler para o outro requer doação, pois cuida de que o outro compreenda o lido. No caso da leitura para leitores que leem, temos um estatuto de leitura para o outro com outra especificidade: damos voz a uma leitura que pode ser diversa da nossa – uma riqueza inalcançável por meio da leitura individual e silenciosa.

O testemunho a seguir destaca o isolamento social como motivador para os encontros virtuais de um integrante que não participava, como outros que integram o grupo on-line, do grupo de leitura presencial – este proposto com caráter de extensão. A leitura literária é uma atividade que habitualmente se realiza em isolamento, o que de fato colabora para elencarmos a situação de pandemia como fator motivador importante para o interesse em participar de um grupo de leitura virtual.

Para a leitura do *Idiota*, a primeira que participei, o que mais me motivou foi o fato de ser uma atividade rotineira e que eu poderia fazer com pessoas conhecidas, duas coisas que, nesse período de isolamento social, eu sentia mais falta (rotina e amigos). Percebo duas vantagens de ler coletivamente (sobre ler sozinho). A primeira é o senso de compromisso. [...] A segunda é o efeito das impressões e comentários alheios: frequentemente existem passagens ou elementos que numa leitura normal eu não daria atenção, mas que eu percebo mais atentamente quando outra pessoa reage *àquilo*, o que me possibilita encontrar novas coisas no livro para gostar ou só pensar sobre.

Recorte 3 – Participante C

Assim como o testemunho anterior, o trecho a seguir reforça a mobilização viabilizada pela situação de isolamento: “os principais motivos que me levaram a participar do grupo de leitura foram, em primeiro lugar, as pessoas do grupo. Em segundo lugar, foi a necessidade de ter uma troca de experiências com as pessoas, ainda mais nesse momento de pandemia”.

A necessidade de estabelecimento de rotina (sobre o que muito se falou nas mídias durante o período de isolamento social) parece ter contribuído para que a leitura se tornasse habitual a alguns participantes, como nos diz este testemunho:

Fiquei sabendo do grupo de leitura pelo convite de um amigo. [...] Comecei a participar por ver no grupo um motivo para manter o hábito de ler textos de mais profunda interpretação, pois como aluno de computação, os materiais de estudo habituais tendem a ser muito objetivos, contribuindo para desenvolver o aluno, mas não para desenvolver o leitor. [...] O que me motivou a permanecer no grupo de leitura [...] foi ver que muito mais longe se chega com um hábito do que com a vontade.

Recorte 4 – Participante D

Diante dos testemunhos sobre uma atividade inicialmente despreziosa, cabe-nos destacar o interesse de pesquisa viabilizado por essa prática social que se estabeleceu em tempos de crise. No princípio, havia um grupo de leitura. Com quatro meses de encontros virtuais para a leitura de clássicos, alguns participantes da área de Letras interessaram-se pelo grupo também como objeto de pesquisa. Além disso, grupos menores se formaram para leitura de textos voltados à mediação de leitura, à formação de leitores, a círculos de leitura, com vistas ao estudo metalinguístico do que vivenciavam na prática.

Considerações sobre um novo quadro a ser pintado

Optar pela leitura de clássicos à distância em um período de crise não foi uma motivação cuja justificativa fosse *dar seguimento à leitura que se vinha fazendo presencialmente*, posto que a leitura interrompida pela pandemia não pôde ser continuada em virtude de os livros terem ficado no *campus* da universidade, que está de portas fechadas. O grupo que se constituiu para ler em plataforma on-line – formado, como dito, por alguns participantes do projeto de extensão que ocorria presencialmente e também por novos integrantes, seus convidados – justifica-se por querer (e se dispor a) realizar a leitura de clássicos no período de isolamento social. Os leitores incomuns de 2020 voltaram-se aos clássicos e às telas por trás das quais havia o outro, com quem puderam experienciar práticas sociais ainda que a distância.

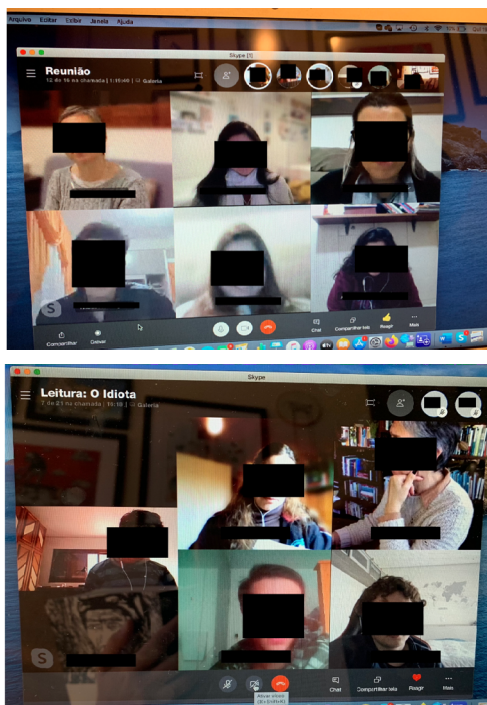


Figura 2 – Registro fotográfico do grupo de leitura on-line

Fonte: Capturas de tela feitas pelas autoras (2020)

A escolha pelos clássicos não foi feita sem interferência: houve proposição de alguns títulos pela coordenadora do projeto de extensão presencial, e a definição da obra foi feita pelo grupo. E, se houve proposição, cabe ressaltarmos que a escolha da leitura não pode ser definida como não condicionada; mas alguma escolha – ainda que aparentemente individual – não o é?

Como afirma Gallian (2017, p. 86-87, grifo nosso), um clássico

[...] pode ser algo excessivamente pesado e difícil para se enfrentar sozinho. Por outro lado, se vivenciadas as dificuldades iniciais da falta de hábito e compreensão, **o grande poder mobilizador da leitura do ponto de vista afetivo e reflexivo praticamente exige uma dinâmica de expressão e compartilhamento, concretizado numa situação de interlocução**, para que esse processo amplificador ocorra de forma saudável e produtiva do ponto de vista da humanização.

Os testemunhos de fato assinalaram a escuta como um importante diferencial desse tipo de leitura. Sabemos que a construção de sentidos nunca é individual, mas a possibilidade de discutir a obra lida em tempo real, embora não seja menos complexa que a leitura individual, torna o processo mais dinâmico e, em vez de determinar significados, expande-os coletivamente.

Le Philosophe Lisant (cf. Figura 1) é um quadro a ser apreciado, olhando para o seu tempo. Do nosso tempo, o retrato revelado é o da Figura 2: com leitores munidos de seus aparelhos celulares, seus computadores, seus fones de ouvido, seu *e-reader* ou seu livro impresso, seu lápis, seu material de consulta e seus marcadores de página dos mais diversos tipos, cores e formatos. Leitores que buscam o outro em tempos de isolamento social. Esse é o retrato de um ritual de leitura destes tempos, pois *Le Philosophe Lisant* nos é possível como arte a ser apreciada, enquanto o nosso ritual é o de vivência da arte literária nos moldes oferecidos por 2020.

Reforçamos, portanto, o potencial da escolha por ler clássicos coletivamente, como uma maneira de dar maior dimensão ao papel humanizador da literatura. A alteridade dialógica se torna mais ampla se realizada em um grupo; especialmente, em um grupo de leitores em isolamento social por motivações externas à sua vontade, um grupo de leitores incomuns de 2020, os leitores da pandemia.

Referências

BAJOUR, Cecília. **Ouvir nas entrelinhas**: o valor da escuta nas práticas de leitura. Tradução: Alexandre Morales. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, [1936] 2012. v. 1, p. 213-240. (Obras Escolhidas).

CALVINO. Ítalo. **Por que ler os clássicos**. 6ª reimp. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, [2002] 2018.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FLORES, Valdir do Nascimento. Sujeito (2). In: FLORES, Valdir do Nascimento et al. (org.). **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 220.

GALLIAN, Dante. **A literatura como remédio**: os clássicos e a saúde da alma. São Paulo: Martin Claret, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução: Enio Paulo Giachini. 2. ed. ampliada. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

JOUBE, Vicente. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. Tradução: Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.

PETIT, Michèle. **Ler o mundo**: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje. Tradução: Julia Vidile. São Paulo: Editora 34, 2019.

PUCHNER, Martin. **O mundo da escrita**: como a leitura transformou a civilização. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STEINER, George. O leitor incomum. In: STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Tradução: Maria Alice Máximo. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, [1996] 2018. p. 13-35.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução: Caio Meira. 9. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2019.

PRIMAVERAS, TRANSPLANTES, RIZOMA (SOBRE A NATUREZA TÉCNICA DA CULTURA)¹

SPRINGTIMES, TRANSPLANTS, RHIZOME (ON THE TECHNICAL NATURE OF CULTURE)

Artur de Vargas Giorgi

Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, SC, Brasil

Resumo: Este artigo explora algumas leituras a respeito da natureza no “Novo Mundo” buscando articulá-las com o motivo do “transplante”, amplamente utilizado por intérpretes modernistas da nossa cultura, e seu pressuposto arborescente. Em contraste com essas leituras, salientamos a força crítica de propostas rizomáticas para o entendimento da história e da cultura, destacando para isso os trabalhos de artistas e escritores.

Palavras-chave: Transplante; Rizoma; Técnica; Cultura.

Abstract: This article explores some readings about nature in the “New World”, seeking to articulate them with the “transplant” motif, widely used by modernist interpreters of our culture, and its arborescent assumption. In contrast to these readings, we highlight the critical strength of rhizomatic proposals for understanding history and culture, focusing the work of artists and writers.

Keywords: Transplant; Rhizome; Technique; Culture.

Uma primavera perene

Desde o denominado descobrimento, a natureza foi um motivo privilegiado para a definição da singularidade da situação latino-americana. Os primeiros ibéricos parecem ter encontrado nos trópicos uma natureza desconhecida, muitas vezes abordada a partir de um complexo sistema de

¹O argumento deste texto foi sumariamente apresentado no II Seminário do Núcleo Oco de Arte(s): “Ocas Primaveras”, em setembro de 2019, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Agradeço a Carlos Eduardo Capela a escuta no evento e, depois, a atenta leitura desta versão do trabalho.

representações em que o maravilhoso era um traço central². Sérgio Buarque de Holanda (2010, p. 13) apontou a fecundidade da imagem do Éden durante a ocupação do Novo Mundo, continuamente presente “na imaginação de navegadores, exploradores e povoadores do hemisfério ocidental.”. Como afirma no prefácio à segunda edição de **Visão do paraíso**, publicada em 1969, civilizados recém-saídos da Idade Média encontravam nos trópicos uma primavera sem fim:

Não admira se, em contraste com o antigo cenário familiar de paisagens decrépitas e homens afanosos, sempre a debater-se contra uma áspera pobreza, a primavera incessante das terras recém-descobertas devesse surgir aos seus primeiros visitantes como uma cópia do Éden. Enquanto no Velho Mundo a natureza avaramente regateava suas dádivas, repartindo-as por estações e só beneficiando os providentes, os diligentes, os pacientes, no paraíso americano ela se entregava de imediato em sua plenitude, sem a dura necessidade – sinal de imperfeição – de ter de apelar para o trabalho dos homens. (HOLANDA, 2010, p. 13).

O autor de **Raízes do Brasil** discorre sobre a pregnância desse motivo edênico nas muitas descrições medievais, oriundas, em geral, da elaboração de Lactâncio – “ou de quem fosse o autor do poema latino *Phoenix*” (HOLANDA, 2010, p. 24) –, no final do sec. III ou início do sec. IV, que já cunhara o *topos* de uma perene primavera relacionada à temperança do ar: um ar nem frio nem quente. Na costa do Brasil, Pero Vaz de Caminha e, sobretudo, Pero de Magalhães Gândavo cumpriram seus papéis de relatores e propagandistas do descobrimento, salientando a prodigalidade animal e vegetal das novas terras, além de seus bons ares, é claro que sem desconsiderar as ambicionadas promessas minerais. O tema da abundância e do viço da natureza, da constante primavera do Novo Mundo, foi, portanto, um “lugar-comum” cultural, que pode ser encontrado também nos cronistas Colombo e Vespúcio, assim como nos padres Anchieta, Nóbrega e Cardim, entre outros. Afinal, tudo, aqui, daria e duraria, em razão de uma disposição natural; mas apenas na medida em que natural, então, equivalia a providencial. Mesmo os povos indígenas, em sua ambígua animalidade – suspensos, como

²“O maravilhoso é, pois, um traço central no complexo sistema de representação como um todo, seja ele verbal ou visual, filosófico ou estético, intelectual ou emocional, através do qual as pessoas da Idade Média tardia e da Renascença apreendiam, e portanto possuíam ou descartavam, o não-familiar, o estranho, o terrível, o desejável e o odioso” (GREENBLATT, 1996, p. 40). E ainda: “na América o maravilhoso e a imagem das riquezas coincidiam. O fundo do maravilhoso americano foi, quase exclusivamente, econômico. [...] O maravilhoso se apoia no desconhecimento ou na falta de hábito” (GIUCCI, 1992, p. 13-14).

limiares, entre a pureza e a bestialidade –, eram parte das generosas dádivas da natureza, muitos cronistas divulgando a suposta longevidade extrema dos índios do novo continente. Respondendo ao pragmatismo necessário à colonização, no entanto, caberia ao civilizador domesticar certas resistências da índole dos selvagens, como a prática do canibalismo e a inconstância das almas, não repercutindo nos trópicos considerações extemporâneas como as de Michel de Montaigne ou de Bartolomeu de Las Casas, ambos, como sabemos, severos na crítica ao barbarismo dos europeus, ou mesmo os relatos de Jean de Léry (matriz calvinista) ou de Hans Staden (matriz luterana), que relativizavam o juízo sobre os costumes dos povos originários (MONTAIGNE, 1996; LÉRY, 1980; STADEN, 1974). Em suma, ao que parece, no imaginário das grandes navegações tiveram menor força os ventos contrários aos clichês sedutores, primaveris e edênicos³.

Ou seja, os bons ares do Novo Mundo pareciam barrar a ideia de que, por aqui, também um inferno podia ser encontrado, ou melhor, produzido. O que não impediu de ser registrado, em primeira mão, na pena de Ulrico Schmidel. Mercenário bávaro sob o comando de Pedro de Mendoza, Schmidel navegara de Cádiz, em 1534, rumo ao *Río de la Plata*, onde participou da primeira tentativa de fundação de Buenos Aires, aí testemunhando a derrota da mesma empresa. A incipiente fortificação foi devastada, os barcos foram incendiados, e seus homens sucumbiram em razão da fome, da sede, das duras imposições do ambiente e do assédio dos indígenas *querandís* (SCHMIDL, 1993). Isso não sem antes de, em desespero, comerem cavalos, botas e outros couros, ratos, ratazanas e víboras, além dos próprios companheiros cristãos já mortos⁴. Se o emblemático episódio, que pode ser

³Afirma Buarque de Holanda (2010, p. 32): “Quanto às imagens negativas que pôde suscitar o Novo Mundo, nada mostra que fossem aos mesmos extremos a que chegou a sua idealização. Ou melhor, não conseguiram cristalizar-se, salvo como opiniões individuais e sem muita força de contágio, em qualquer coisa que merecesse chamar-se um antiparaíso ou, se quiserem, uma visão do inferno, capaz de contrapor-se às inumeráveis visões edênicas que inspiraram as novas terras”.

⁴*Y ahí se levantó un asiento y una casa fuerte para nuestro capitán general don Pedro Mendoza y un muro de tierra en derredor del asiento de una altura hasta donde no podia alcanzar con una tizona. (También) este muro era de tres pies de ancho y lo que se levantaba hoy se venía mañana de nuevo al suelo; pues la gente no tenía qué comer y se moría de hambre y padecía gran escasez. (También) se llegó al extremo de que los caballos no daban servicio. Fue tal la pena y el desastre del hambre que no bastaron ni ratas ni ratones, víboras ni otras sabandijas; también los zapatos y cueros, / todo tuvo que ser comido. / Sucedió que tres españoles habían hurtado un caballo y se lo comieron a escondidas; y esto se supo; así se le prendió y se les dio tormento para que confesaran tal hecho; así fue pronunciada la sentencia que a los tres susodichos españoles se los condenara y justificara y se los colgara en una horca. Así se cumplió esto [...]. Ni bien se los había ajusticiado y cada hombre se*

considerado um dos eventos inaugurais da globalização na região, coincide com o estabelecimento do domínio espanhol, que daí então margeou o Rio da Prata de modo permanente, ele coincide, igualmente, com o avanço da destruição; e sem dúvida não é de estranhar que, desde a crônica de Schmidel, que contou com ilustrações das casas editoras de Theodore de Bry e de Levinus Hulsius, ele retorne em muitas leituras contemporâneas que revisam criticamente o arquivo do descobrimento, diríamos que a fim de desnaturalizá-lo, entre elas as de artistas como Oscar Esteban Conti (*Oski*), León Ferrari, Fernando Birri e Luis Felipe Noé (GIORGI, 2016; LINK, 2012; REP; VACCARI, 2013; OSKI, 2006).

Descobrimientos

Ora, isso obviamente quer dizer que não se tratou, *de fato*, de um descobrimento. Mas o privilégio desse significante tendeu a naturalizar um sentido dadivoso, ditoso, algo como uma fortuna providencial que irradiaria do suposto achado; algo que, ofuscante – e por isso obliterando olhares, matizes –, selaria uma promessa de imenso presente. Insistindo no óbvio: não houve tal “descobrimento”. Houve, talvez, *chegada*; de alguma forma, houve mesmo *fundação*, *começo*, *invenção*, *achamento*, *construção*, *contato*, *contágio*; sem dúvida, houve *conquista*; e certamente, ainda, *aculturação*, *invasão*, *destruição*. Seja como for, está posto, mas na falta de reparação, é importante que digamos de novo: o desastre, ou seja, o aparente sucesso da empresa colonizadora e exploratória dependeu de sua eficácia genocida, da insistente mobilização de forças de domesticação, controle e extermínio dos povos autóctones. Isso por um lado. E, todavia, por outro lado, a naturalização do descobrimento é impugnada pelas cartografias, pelos planisférios, globos e relatos que já sinalizavam, coevamente às grandes navegações, a existência do que seria chamado de continente americano; e ainda, pela exposição da singular maneira de compreender e conter a diferença, exercitada pelos descobridores: de neutralizá-la relacionando-a com uma identidade insituável, a partir do íntimo compromisso entre o conhecido e o desconhecido, a topologia e a topografia, a literatura e a crônica, o imaginário e a realidade, com o qual o paraíso sempre se

fue a su casa y se hizo noche, aconteció en la misma noche por parte de otros españoles que ellos han cortado los muslos y unos pedazos de carne del cuerpo y los han llevado a su alojamiento / y comido. (También) ha ocurrido en esa ocasión que un español se ha comido su propio hermano que estaba muerto. Esto ha sucedido en el año de 1535 en nuestro día de Corpus Christi en el sobredicho asiento de Buenos Aires.” (SCHMIDL, 1993, p. 12-13).

deslocaria, situando-se ou no passado, ou no futuro, ou no sonho, em todo caso alheio e adverso ao presente (FINAZZI-AGRÒ, 2013; HOLANDA, 2010). Paradoxos que não passaram despercebidos por artistas e escritores contemporâneos às voltas com o legado da colonização.

É nesse sentido que se desenvolve **Los indios estaban cabrerros**, “*farsátira en tres actos*” (CUZZANI, 1958, p. 1), de acento niilista, do dramaturgo *pop* Agustín Cuzzani. Na peça, publicada em Buenos Aires em 1958 e amparada em antigos relatos e mitos de distintos povos, o pioneirismo dos descobrimentos se dá *ao revés*, num tempo que corresponderia ao ano 1491, cabendo a índios mexicanos a viagem às terras do Deus-Sol no Oriente, a fim de lhe denunciarem violências e desmandos cometidos por seus próprios sacerdotes⁵. Cuzzani não mobiliza nostalgias de algo para sempre perdido: em busca do paraíso e da salvação, os indígenas da sua peça nada mais encontram, em solo europeu, além de outros semblantes que traduzem seus próprios medos, mitos e projeções⁶. Agora, ainda mais

⁵Cuzzani foi advogado, escritor, professor de dramaturgia e roteirista de cinema, rádio e televisão. No primeiro ato, a peça se desenvolve numa pequena aldeia às margens do Atlântico, “*en los costados mejicanos del Imperio de Tulasantisuyu, provincia vasalla de Michocoan, en tiempos en que Axayaca era Uei Toatlton, es decir, emperador, en el año 12 de las cañas de la octava gavilla – era mejicana correspondiente al año 1491 de nuestra era*”. Retornado do exílio, um príncipe – Tupa – é descoberto; então anuncia: “– Óiganme todos. *No habrá otra revolución como las anteriores. Mientras los sacerdotes tengan engañado al Dios-Sol toda batalla será inútil. (A Chola). ¿Recuerdas mis preguntas de las otras noches? ¿Sabe el Sol lo que ocurre con sus hijos? ¿Oye nuestros lamentos y nuestras plegarias? Yo... iré a buscar las respuestas. Navegaré. Navegaré con esta balsa hacia el este, donde sale el sol todas las mañanas. Navegaré hasta el fin del mar y golpearé a las puertas de Sol bien de mañana. Y pediré por ti, y por él, y por todos nosotros. Le diré la verdad. No tengo más que esa balsa y el viento. Esa es toda mi nueva revolución. (A Chola). ¿Sigues creyendo que huyo, muchacha?*” (CUZZANI, 1958, p. 21).

⁶Veja-se a conversa entre dois índios, Tupa e Tonatio, e Colombo: “*COLÓN – Yo quería navegar hacia Occidente para llegar al horizonte y entrar en los cielos, llegarme a la Casa de Dios y contarle de mi propia boca los infinitos males y miserias que sufren las gentes de este mundo... TUPA – ¿Cómo... buscabas a Dios por el Poniente? COLÓN – (Se vuelve extrañado) Claro... Todo viaja hacia Occidente. Las estrellas, el sol, la luna... las más viejas leyendas. Todo indica el camino. TUPA – Yo llegué a esta tierra buscando a Dios por el Oriente. COLÓN – Y ya ves lo que encontraste. En cambio, por el Oeste... TONATIO – Ya verás lo que encontrarás...*”. Já no epílogo, Cuzzani argumenta: “*Hacia el cardinal de lo posible: Un viaje de indios americanos a España al tiempo que los españoles planeaban su viaje a América, resulta lo más armónico, lógico y natural, si arrancamos de muy antiguas leyendas y mitologías hebreas, egipcias, babilónicas, griegas, así como aztecas, mayas, toltecas o de todo el nahuac./ Todo Oriente empuja al hombre a buscar más allá del mar, tierras a Occidente./ Todo occidente americano, empuja a buscar tierras al Oriente. Y en ese orden de premisas, mi príncipe Tupa viajando hacia España, empujado por viejísimas tradiciones mejicanas, es tan posible como ese extraño y casi legendario Cristóbal Colón buscando el paraíso terrenal al Occidente de Europa.*” (CUZZANI, 1958, p. 52-57).

notável é como se dispõe a leitura de Luis Felipe Noé sobre a cartografia acessível aos navegantes na época dos descobrimentos, à luz de testemunhos deixados principalmente por Colombo. Por meio de um procedimento de montagem, num livro chamado **A Oriente por Occidente. Descubrimiento del llamado descubrimiento o (del origen) de lo que somos y no somos** (figura 1), editado em Bogotá (1992), Noé expõe como é relativa a centralidade dos discursos da história oficial, ou ainda, que a centralidade é um efeito do exercício de poder:

O conhecimento que se tinha da atual América, que figura aderida a Ásia no planisfério de Martellue e no globo terráqueo de Behaim – o qual demonstra que em 1492 tinha-se plena consciência da redondeza da terra – era um conhecimento adquirido desde o Pacífico e não por europeus. (NOÉ, 1992, s/p).⁷

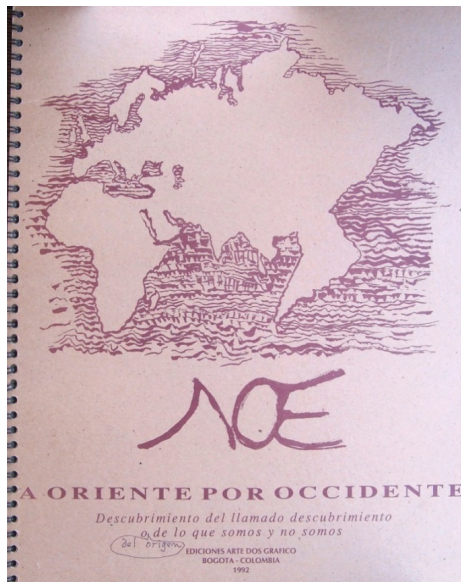


Figura 1: Luis Felipe Noé, *A Oriente por Occidente. Descubrimiento del llamado descubrimiento o (del origen) de lo que somos y no somos*, 1992 (folha de rosto).

⁷“El conocimiento que se tenía de la Actual América, que figura adherida a Asia en el planisferio de Martellue y en el globo terráqueo de Behaim –el cual demuestra que en 1492 se tenía plena conciencia de la redondez de la tierra– era un conocimiento adquirido desde el Pacífico y no por europeos.” (NOÉ, 1992, s/p).

Em outras palavras, Noé aponta que Colombo “descobriu” terras que a rigor já figuravam em mapas anteriores à sua primeira viagem; e levando-se em conta os termos do acordo firmado previamente por Colombo e os reis católicos da Espanha nas Capitulações de Santa Fé, poderíamos dizer que, caso tenha havido algum descobrimento, este foi “de direito”, não “de fato”, embora a conquista – que o autor nomeia *holocausto* – tenha sido por meio do poder *de fato*, não *de direito*. Qual seria, então, a estratégia? Noé propõe a seguinte: a história ocidental é movida por paradoxos, e esta é a “chave de nossos maiores defeitos societários mas também de nossa maior riqueza cultural”; contudo, “como sem poder não há descobrimento, essa riqueza não será reconhecida até que tenhamos a coragem de assumir o poder de descobrir a nós mesmos e fazer os outros crerem que são eles que nos descobrem” (NOÉ, 1992, s/p)⁸. A origem da ontologia na cultura ocidental deve ser buscada, para Noé, numa paradoxal definição comunitária, não excludente ou opositiva, tampouco sintética ou apaziguadora, uma vez que comporta a própria dessemelhança: como diz o título do livro, a questão recai sobre o que “somos e não somos”. E por isso não se trata do descobrimento de qualquer natureza, nem a “mesma”, nem “outra”; trata-se, sim, *do descobrimento do chamado descobrimento*, isto é, do enfrentamento de ficções, da prótese do descobrimento: “a origem” vem grafada na capa e na folha de rosto de modo a emular um enxerto, um suplemento caligráfico, adicionado à impressão *a posteriori*. Para o homem, ser de linguagem, qualquer natureza – parecem apontar tais experiências – é de segunda ordem: é técnica.

Não poucos reforçaram a leitura dessa natureza protética. Lembremos, nesse sentido, apenas duas situações, duas vozes da crítica que recolocaram a questão de maneira muito significativa. A primeira se encontra na leitura que Raúl Antelo faz da experiência de Henri Michaux nos trópicos:

Quase no fim do percurso de *Equador* (1929), navegando o Amazonas como turista aprendiz, Henri Michaux pergunta-se “mais où est l’Amazon?”, o que o conduz a uma pergunta ontológica mais capital ainda, “Mais, où est-il ce voyage?”. Embora Michaux esteja no rio, navegue por ele, ele não vê o rio. Para vê-lo é preciso subir, vê-lo do alto, não basta a horizontalidade do deslocamento, mas exige-se, fundamentalmente, a verticalidade da abstração, uma cartografia, uma ficção. “Il faut l’avion”, a técnica, os dispositivos da Europa, a linguagem, o poder. “Je n’ai donc pas vu l’Amazoné” (ANTELO, 2012, p. 12).

⁸ *clave de nuestros mayores defectos societarios pero también de nuestra mayor riqueza cultural [...] como sin poder no hay descubrimiento, esa riqueza no será reconocida hasta que tengamos el coraje de asumir el poder de autodescubrirnos y hacer creer a los otros que son ellos los que nos descubren* (NOÉ, 1992, s/p).

Para Raúl Antelo (2012, p. 12), Michaux estava consciente de “só ver o Amazonas através da escrita”. Assim como, para Carlos Eduardo Capela – e esta é a segunda lembrança –, o narrador Euclides da Cunha demanda o agenciamento da escrita para poder ver esse escoamento que vem a ser o rio: é somente com os olhos ardidos de uma noite insone, consumida na leitura de uma monografia de Jacques Huber sobre a região amazônica, que o viajante Euclides da Cunha, ao nascer do dia, desperta e “anuncia, admirado, a epifania que ocorrera, a descoberta da Amazônia” (CAPELA, 2011, p. 13)⁹.

O deslumbre de Euclides da Cunha passa pela palavra; é despertado por ela, que assim pode seguir em seu jorro excessivo. A cena revela como, para a personagem do escritor, a natureza se apresenta menos em si mesma, ou por si mesma, do que através da intervenção, lancinante, de um texto que, embora arda os olhos, conforma o olhar. Um texto que remete a outros textos, que a um só tempo o prefiguram e o reconfiguram, projetando-se a partir daí uma espécie de comovência ou abertura na qual se descortina uma escritura em processo, que se escreve e ao se escrever inscreve e escreve o visto, o sentido, que delinea ou esboça o inesgotável que vê a própria visão. A paisagem, com isso, retira-se de si, suspende-se e se estende para se dar enquanto passagem, lugar de encontro – palavra. (CAPELA, 2011, p. 14-15).¹⁰

Transplantes

E, contudo, moduladas de distintas maneiras, as imagens orgânicas, de efeito naturalizante, não deixaram de apoiar uma vertente hegemônica da crítica moderna a respeito dessa natureza técnica da cultura. Talvez o motivo do “transplante” (e suas variantes, como a “transplantação”, o “implante”, a “implantação” etc.), em geral deslocado como metáfora do

⁹O texto em questão é aquele lido na sessão em que Euclides da Cunha toma posse na Academia Brasileira de Letras, citado a partir do volume I da *Obra Completa*; mas que pode ser conferido no sítio *web* da Academia: <http://www.academia.org.br/academicos/euclides-da-cunha/discurso-de-posse>. Acesso em: 25 set. 2019.

¹⁰O conceito de *excrito* ou *excritura* faz referência a Jean-Luc Nancy, que por sua vez lê Bataille: “[...] *Bataille me comunica imediatamente a pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra 'sentido'. A ese derramamiento del sentido que produce el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo excrito.*” (NANCY, 2002, p. 39, grifos do autor).

vocabulário botânico, seja um dos mais produtivos para acompanharmos esse problema. Com efeito, indissociável do próprio problema da definição do nacional, vale dizer, dos impasses da fundação e da autonomia abordados emblematicamente desde o romantismo, passando por autores como José Veríssimo e Silvio Romero, o “transplante” é uma das marcas de um princípio operatório que, no século XX, atravessa uma série de estudos de matriz sociológica e antropológica, em torno dos desafios da modernização e dos debates sobre a identidade brasileira, o progresso científico, a dependência cultural, o desenvolvimento econômico, a soberania política etc. Ou seja, seu campo de ação é mesmo demasiado vasto; coincide, de fato, com a emergência da máquina biopolítica moderna¹¹, de modo que mereceria um estudo mais detido, a fim de apreendermos melhor as suas nuances – seria necessária uma verdadeira “arqueologia do transplante”.

De qualquer modo, parece haver uma constância, um pressuposto que serve a esses estudos como uma espécie de princípio operatório, como já sugerido, ou ainda como o que poderíamos chamar protocolo de leitura. Vale enunciá-lo desde já: *grosso modo*, para os intérpretes em questão, a cultura pode ser compreendida nos termos de um vitalismo arborescente, das raízes à floração, o que lhe confere um padrão organicista evolutivo, ascendente, linear, estando assim bem enraizada no solo de uma história

¹¹Para Foucault, a emergência da biopolítica se dá com o deslocamento do “Estado territorial” para o “Estado de população”, no marco dos governos liberais. Ou seja: “o liberalismo como quadro geral da biopolítica” (2008, p. 30). Lemos na primeira aula do curso dedicado ao **Nascimento da biopolítica**, em janeiro de 1979: “Eu tinha pensado lhes dar este ano um curso sobre a biopolítica. Procurarei lhes mostrar como todos os problemas que procuro identificar atualmente, como todos esses problemas têm como núcleo central, claro, esse algo que se chama população. Por conseguinte, é a partir daí que algo como a biopolítica poderá se formar. Parece-me, contudo, que a análise da biopolítica só poderá ser feita quando se compreender o regime geral dessa razão governamental de que lhes falo, esse regime geral que podemos chamar de questão de verdade – antes de mais nada da verdade econômica no interior da razão governamental –, e, por conseguinte, se se compreender bem o que está em causa nesse regime que é o liberalismo, o qual se opõe à razão de Estado, ou antes, [a] modifica fundamentalmente sem talvez questionar seus fundamentos. Só depois que soubermos o que era esse regime governamental chamado liberalismo é que poderemos, parece-me, apreender o que é a biopolítica.” (FOUCAULT, 2008, p. 29-30, grifos do autor). Já Giorgio Agamben faz da biopolítica o paradigma do ordenamento ocidental: “a implicação da vida nua na esfera política constitui o núcleo originário – ainda que encoberto – do poder soberano. *Pode-se dizer, aliás, que a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição original do poder soberano.* A biopolítica é, nesse sentido, pelo menos tão antiga quanto a exceção soberana. Colocando a vida biológica no centro de seus cálculos, o Estado moderno não faz mais, portanto, do que reconduzir à luz o vínculo secreto que une o poder à vida nua, reatando assim (segundo uma tenaz correspondência entre moderno e arcaico que nos é dado verificar nos âmbitos mais diversos) com o mais imemorial dos *arcana imperii*.” (2007, p. 14, grifos do autor).

também ela já assimilada pela incontornável lógica “natural”, positiva, do progresso¹². Além disso, na base desse protocolo interpretativo, é igualmente significativa a legitimidade atribuída à gênese, aos antecedentes responsáveis pela geração, portanto, à filiação da cultura em questão; aos troncos, galhos e ramos descendentes caberia, a partir dessa reconhecida herança, passada nos moldes de uma propriedade genética, decidir pela continuidade, pela ruptura, pela depuração, ou por qualquer outro recurso que lhes permitisse, afinal, nutrir propriamente o seu desenvolvimento.

Como já dito, problema antigo, que todavia não cessa de retornar, principalmente quando a natureza técnica da cultura é constrangida por razões imunitárias, estas sempre amparadas por um léxico que remete à naturalização dos seus efeitos e limites. Se a arqueologia desse pensamento escapa aos limites desta exposição, gostaríamos, não obstante, no que segue, de apontar brevemente algumas recorrências e variantes do motivo do “transplante”, para depois confrontá-las com alternativas – não contrárias, por certo, a esse motivo específico ou ao uso metafórico da linguagem (o que seria um absurdo), mas sim ao pressuposto organicista e arborescente que certas leituras tendem a cristalizar, e em cuja base parece estar a manutenção de uma lógica tributária da gênese, da presença ativa do fundamento e da identidade, em suma, da ontologia idealizada e imposta, teleologicamente, como um todo positivo, evolutivo, natural.

Num mapeamento muito sumário, encontramos o *topos* do “transplante”, na trilha da tradição modernista, no já citado **Raízes do Brasil**, de Sérgio Buarque de Holanda. “A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas a sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências”, nos diz o autor no primeiro parágrafo do livro, publicado em 1936, que assim continua: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 1995, p. 31). Três anos antes, Gilberto Freyre já se valera do motivo em **Casa-grande & Senzala**, no contexto de

¹²“Para que o adjetivo *moderno* tenha tomado o sentido nebuloso que tem para nós, a invenção do progresso foi indispensável, isto é, a definição de um sentido positivo do tempo, como observa Octávio Paz. [...] Uma concepção positiva do tempo, isto é, a de um desenvolvimento linear, cumulativo e causal, supõe certamente o tempo cristão, irreversível e acabado. Mas ela o abre para um futuro infinito. Essa concepção se estendeu à história, em particular à história da arte, como uma lei de aperfeiçoamento, descoberta a partir do século XVI, nas ciências e nas técnicas.” (COMPAGNON, 1996, p. 19).

comparação das dificuldades encontradas por negros e por europeus no processo de “transplantação” de hábitos alimentares para o Brasil, com vantagem, no caso, para os negros (FREYRE, 2003, p. 373). Em 1955, Afrânio Coutinho, por sua vez, procederá a um levantamento de algumas características “na evolução de nossa literatura e de nossa atividade literária” (COUTINHO, 1986, p. 35). Entre elas, enumera a “exaltação da natureza”, a “ausência de tradição” e a “ausência de consciência técnica”, condições de uma “literatura de transplante” em que, afirma o autor, “o dilema da imitação e da originalidade polariza a consciência dos escritores”. Claro, trata-se de uma “impressão pessimista”. Afrânio Coutinho (1986, p. 39) ajuíza: “É uma literatura pobre. Ainda não chegamos mesmo à plena posse de uma literatura”.

Mais célebre, no entanto, seria a hipertrofia da noção promovida por Antonio Candido em razão do seu argumento definidor da “literatura como sistema”, isto é, da “*literatura* propriamente dita” (CANDIDO, 2000, p. 23), no canônico **Formação da literatura brasileira**, preparado entre as décadas de 1940 e 1950. No prefácio à primeira edição da obra, encontramos a emblemática fórmula, que mal disfarça um mesmo tom de reprovação: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes”, avalia Candido, na medida em que apresentam “gosto provinciano e falta do senso de proporções”. Como Afrânio Coutinho, Candido assevera: “Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós” (CANDIDO, 2000, p. 9-10).

Uma lógica afim conduziria, como sabemos, as análises de Roberto Schwarz, em textos como *Cultura e política, 1964-1969, As ideias fora do lugar e Nacional por subtração*. Neste, o autor contra-argumenta as críticas de Silvio Romero a Machado de Assis e afirma: “A denúncia do transplante cultural veio a ser o eixo de uma perspectiva crítica ingênua e difundida” (SCHWARZ, 1987, p. 48). Schwarz aponta uma série de inconvenientes ocasionados por um entendimento elitista do problema da imitação de modelos; inconvenientes que, para ele, poderiam ser resolvidos pragmaticamente, desde um ponto de vista estético e político, com a inclusão dos maiores interessados, a saber, os excluídos do universo da cultura. Ora, estamos nas vizinhanças de outras proposições bem conhecidas: as apresentadas por Ferreira Gullar em seus ensaios “participantes”. Publicado em 1969, pouco antes de **Literatura e subdesenvolvimento**, de Antonio

Candido, e argumentando a seu modo que, no Brasil, as ideias estavam fora do lugar (alheias, foram apropriadas num contexto dependente e atrasado, diverso, portanto, daquele – europeu ou estadunidense – que determinava a pertinência do seu uso primeiro), **Vanguarda e subdesenvolvimento** (GULLAR, 2006) repõe a tese da relatividade da vanguarda artística. Tese, é claro, inserida num amplíssimo debate em torno do nacionalismo e do problema da dependência que, sabemos, mobilizou grande parte da intelectualidade de esquerda, não só no Brasil (no eixo Rio-São Paulo, em núcleos como o ISEB e o CEBRAP, por exemplo, além da *Revista Civilização Brasileira*, de Ênio Silveira). No prefácio à segunda edição, escrito em novembro de 1997, Gullar (2006, p. 168-169) reforça:

Outro ponto a que gostaria de me referir diz respeito ao caráter *diferente* que ganham as ideias europeias quando transplantadas para um meio atrasado, que pouco tem a ver com aquele em que surgiram. [...] Trata-se de uma questão de extrema complexidade que envolve a compreensão justa do fenômeno cultural nos países capitalistas europeus na época da formação da sociedade brasileira e a compreensão também do fenômeno no Brasil de então, cuja economia se baseava na mão-de-obra escrava. A defasagem entre os dois meios sociais determinou uma flexão das ideias e formas transplantadas, razão por que o estudo dessa flexão torna-se imprescindível para o entendimento do processo cultural dependente brasileiro.

Desse amplo debate, que mereceria um mapeamento mais cuidadoso, participaram também Darcy Ribeiro, Mário Pedrosa e Alfredo Bosi – e com a referência a seus trabalhos encerraremos este breve levantamento. Em Darcy Ribeiro o uso do motivo é declaradamente tipológico: faz parte de um trabalho abrangente que propõe a caracterização dos povos americanos, em que os “povos transplantados” corresponderiam aos do norte do continente¹³. Assim, diríamos que leva a um entendimento do “transplante” em que seu sentido parece ser mais afinado com a possível manutenção das características “originárias” do que com um inevitável e polêmico desvio.

Mário Pedrosa (1998), por sua vez, retoma, dotando-o de signo

¹³No capítulo de **As Américas e a civilização** dedicado à categoria, que se inicia com uma citação de Simón Bolívar, lê-se que os povos transplantados, emblematicamente os do Norte, são constituídos por europeus emigrados que mantêm, no novo continente, a sua cultura matriz (não por assimilação ou integração, mas, sobretudo, por discriminação e segregação); e que tais povos contrastam com as demais configurações socioculturais da América por esse europeísmo manifesto não apenas no tipo racial, predominantemente caucasiano, mas também na paisagem criada como reprodução do Velho Mundo e no caráter mais amadurecido de sua economia capitalista (RIBEIRO, 2007).

positivo, o desvio fundacional, antes apontado por Sérgio Buarque de Holanda. O “transplante” que evidencia a ausência de uma tradição nacional própria é precisamente o que “condena” a cultura brasileira ao moderno. Desse modo, reivindicaria não um gesto “descobridor”, mas construtor, a valer uma lógica que afirma que uma civilização pode surgir, como um oásis, ali mesmo onde e porque uma cultura natural foi inexistente ou impossível¹⁴. O avanço seria propiciado pelo contato do dado local, bruto, com a técnica, com um poder que, aos olhos otimistas do crítico, neste caso, parecia ser neutro, em sua capacidade criadora e geradora de síntese, ou seja, de natureza. Em poucas palavras: para Pedrosa, “natural”, por aqui, é inicialmente a negação da natureza (o que implica, no limite, a negação do passado pré-colombiano¹⁵); isso com a esperança de que, em algum momento, a civilização moderna assim criada se enraíze: naturalize-se.

Finalmente, Alfredo Bosi recobra o motivo do “transplante” em trabalhos como “Formações ideológicas na cultura brasileira” e **Dialética da colonização**. Neste, provavelmente o seu ensaio de maior repercussão, o problema se aproxima dos marcos do universalismo católico, que se oferece como baliza para os desvios e desafios que caracterizaram o processo colonizador. Nesse sentido, Bosi (1992, p. 93) comenta a cisão que haveria em Anchieta – entre seu teatro de catequese e sua lírica:

Anchieta fala não só línguas várias, mas linguagens distintas conforme o auditório. O universalismo cristão, peculiar à mensagem evangélica dos

¹⁴“Num oásis se impõe uma alta disciplina civilizadora. ‘A vida’, diz Worringer, ‘concentrada num oásis estreito, toma, ao chegar ao ponto, a forma disciplinada de um cultivo de viveiro’. A característica maior dessa civilização de oásis é a extremamente natural facilidade com que recebe as formas culturais mais externas e mais altas e a naturalidade extrema com que nega a própria natureza. Nela, o ‘natural’ é negar a natureza. Nessa negação naturalíssima está o seu formidável poder de absorção de quaisquer contribuições culturais, por mais complexas e altas que sejam, venham de onde vierem. / Eis por que, americanos, brasileiros, estamos, como já tivemos ocasião de dizer, ‘condenados ao moderno’. O moderno vai sendo cada vez mais o nosso *habitat* natural. A América não era oásis entre desertos, era simplesmente nova: lugar onde tudo podia começar do começo. Os colonos ingleses que desembarcaram ao norte do Continente o que encontraram em matéria de cultura e civilização não lhes pareceu digno de conservação. Fizeram, então, *tabula rasa*, e, assim, puderam transplantar, por assim dizer, intatas suas formas culturais mais adiantadas, como se se tratasse de uma transplantação para oásis. Sendo nova, sendo vasta, não havendo no seu solo senão a virgindade do mato e do solo (caso específico nosso, os do lado de cá da banda atlântica meridional), a América se fez com essas transplantações maciças vindas de fora.” (PEDROSA, 1998, p. 390).

¹⁵“No Brasil, nem nos entregamos à natureza, nem a dominamos. Estabeleceu-se um *modus vivendi* medíocre. Nunca tivemos passado, nem rastros dele por trás de nós.” (PEDROSA, 1998, p. 391).

primeiros séculos, precisa de condições históricas especiais para manter sua coerência e pureza. No processo de transplante cultural a aliança do cristianismo com estratos sociais e políticos dominantes é letal para a sua integridade.

Rizoma

Neste ponto, poderíamos colocar a questão: não haveria como interpretar os trópicos, a colonização, o Brasil, a não ser como “transplante”? Para além dos motivos edênicos, a América só pode ser lida sob o signo de uma natureza transplantada? Segundo Bosi, o motivo participaria de uma das definições do processo colonizador: “a colonização como projeto voltado para a satisfação das necessidades materiais do presente (*colo*: eu cultivo, eu trabalho); e a colonização como transplante de um passado prenhe de imagens, símbolos e ritos de caráter religioso (*cultus*: a memória dos antepassados)”. O projeto totalizante que envolve *colonização*, *cultura* e *culto* parece celebrar uma religião identitária da gênese, tributária da herança teológica presentificada pela máquina biopolítica, já então globalizada, na qual se enraizariam, afinal, as arborescentes democracias contemporâneas. “Sem *cultus*”, afirma Bosi, “*colo* tende a amesquinhar-se e virar pedestre utilitarismo. Colonizar é também reviver os signos de uma arcana identidade figurada pelo culto” (BOSI, 1992, p. 172).

Ora, Vicente Huidobro já afirmava a enorme diferença entre cantar a rosa e fazê-la florescer em poemas: maquiná-la. Em Mário de Andrade, no final da década de 1920, se a amazônica vitória-régia tem orientação baixa, ela parece ao turista aprendiz, não obstante, superior, cifra de um espetáculo intelectual que se oferece; em Drummond, em meados dos anos 1940, se a rosa é do povo, é a orquídea, todavia, que ganha o contorno do indecível, da *aporía*¹⁶. Di Cavalcanti, por sua vez, tracejara, em 1922, uma árvore algo minguada, desnutrida; sinal, diríamos, das lutas que deveria empreender a arte moderna contra o provincianismo da tradição. Já em Guilherme de Almeida, “príncipe dos poetas”, em 1952, a orquídea é a “flor heráldica”, assim como a flor-de-lis é para a França; ela germina confortável num aparelho do Estado, o Orquidário do Jardim Botânico de São Paulo, onde vai, como afirma o poeta, “alçando-se em lisonjeira linha ascendente”, como “um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização” (ALMEIDA, 1952, contracapa).

¹⁶Referência aos textos: “Áporo” (1945), de Carlos Drummond de Andrade, e “Vitória-régia” (1927-1928), de Mário de Andrade (ANDRADE, 2000; ANDRADE, 2015).

Estas são algumas das distintas máquinas em que natureza e cultura foram colocadas em tensão. Que a tradição modernista tenha produzido, em grande medida, interpretações normativas, tautológicas e unificadoras para essas máquinas, lendo-as como representações de um processo, ainda que turbulento ou enfrentado, ao final necessariamente conciliatório e ascendente, em que as formas da natureza emprestariam ao povo, ao país ou à cultura uma organicidade que tenderia sempre para o alto, isso, enfim, não impede que reabramos o problema¹⁷. E sobretudo não impede que tentemos desativar a lógica predicativa desse idealismo arborescente. Como escreveu Raúl Antelo, “a orquídea não se forma, a orquídea é. Capta-se, é dita pela linguagem, recebe significação a partir da cultura.” (ANTELO, 2003, p. 44)¹⁸. Em outras palavras, ainda: “A literatura nacional, tantas vezes comparada a uma árvore [...] surge assim como uma investigação tautológica acerca do vazio.” (ANTELO, 2019, p. 3).

O que Haroldo de Campos intitulou como **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**, ou a incompreensão do tropicalismo por parte de críticos como Roberto Schwarz e Ferreira Gullar, situam-se nos marcos desse debate a respeito da naturalização da cultura. O barroco de Gregório de Matos – abundante, excessivo, artificioso – contrariaria o

¹⁷“Assim como Mário vê, na vitória-régia, a flor nacional por antonomásia, Guilherme de Almeida escolhe a orquídea como flor universal, ‘um requinte de gosto, uma instintiva e intuitiva definição de Civilização’. O paradoxo reside em que tamanha definição de cultura dava-se no que há de mais real e rebaixado na cultura de massas. O texto em questão é uma matéria que Guilherme publica em um ‘florilégio’, uma antologia, a *Seleções do Reader’s Digest*, quando a rosa do povo já estava, há tempos, se formando. Enquanto a orquídea do ápore ainda requer a disciplina de uma formação (palavra chave na conceituação hegeliana de cultura do modernismo brasileiro), a orquídea das folclóricas seleções populares se impõe com o peso das instituições oficiais. É o próprio texto que nos informa que seu autor, o sujeito, é um acadêmico soberano e que seu objeto, a orquídea, é fruto de um Orquidário do Estado, legitimado pela Secretaria de Cultura e pela Prefeitura Municipal./ As forças desatadas pela flor reconhecem assim três orientações, uma delas, baixa, a da vitória-régia em Mário, que ele reputa superior por ser um ur-fenômeno intelectual, a despeito do julgamento poético negativo dos colegas; outra, sublime, a orquídea de Guilherme de Almeida, mesmo que publicada pelo veículo mais rebaixado possível; e uma terceira, o ápore de Drummond, situada no meio do caminho entre o sublime e o abjeto. Digamos, apenas para esclarecimento do entre-lugar, que embora Drummond nunca tenha querido entrar para a Academia, não recusou escrever sobre a Minas natal para as *Seleções*, o que reitera sua característica ambivalência em muitas de suas atitudes./ Numa perspectiva mais benevolente, poderíamos pensar que o ápore de Drummond viria, fundamentalmente, sistematizar aquilo que busca a intervenção de Mário: desligar a flor de sua função e mostrar que, se afirmamos que as flores são belas, não é por aquilo que elas são de fato mas porque elas parecem adequadas ao ideal.” (ANTELO, 2003, p. 42).

¹⁸“O verme-orquídea, segundo Bataille, seria portanto o mais acabado exemplo do informe, aquilo que desloca uma hierarquia dada.” (ANTELO, 2003, p. 44).

“pressuposto evolutivo-biológico daquela historiografia tradicional que vê reproduzir-se na literatura um processo de floração gradativa, de crescimento orgânico.” (CAMPOS, 2011, p. 24). E talvez pudéssemos dizer, igualmente, que, para Schwarz e Gullar, o tropicalismo era excessivamente “tropical”, isto é, era por demais maquínico, rizomático, promovendo agenciamentos que fugiam à unidade e à pretensão teleológica de continuidade e de desenvolvimento. E nesse sentido também poderia ser pensada a leitura de Araripe Júnior, que privilegia a *obnubilação* dos trópicos como uma força arcaica capaz de inflamar a imaginação em detrimento das formas civilizacionais, imperativas, da razão. Uma força que se manifesta não como determinismo, portanto, mas como contingência que produz, que agencia uma descontinuidade, um vazio, uma “fenda”. Trata-se, em suma, da exposição reiterada da cultura como técnica; são “camadas de hábitos”:

A esse fenômeno, durante o qual, como se vê, adelgçaram-se, atenuaram-se todas as camadas de hábitos que subordinavam o homem à civilização, abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo; a esse fenômeno, que se acentua a cada passo no movimento da vida colonial ou aventureira do século XVI, poder-se-ia dar o nome de *obnubilação brasileira*, e, sem dúvida, sobre ele basear-se toda a teoria histórica daquela época indecisa. (JÚNIOR, 1958, p. 497).

Nesse sentido, o tropicalismo – e, antes dele, a antropofagia de Oswald de Andrade, como pode ser lida em *Pau Brasil* – sendo muito pouco opositivo ou hierárquico, muito pouco filial, teria como princípio a obnubilação. Se nos lembrarmos dos *Bólides*, dos *Parangolés*, da *Tropicália* e, principalmente, da proposição nomeada por Hélio Oiticica como *Subterrânia* (figura 2), no final da década de 1960, sem dúvida teremos elementos significativos para compreender a sua força disruptiva¹⁹. Sua formulação, simultaneamente estética, ética, política e tática, é notadamente rizomática, nômade ou desterritorializante, desdobrando-se numa série de textos, projetos, ações, interlocuções etc.²⁰ Com *Subterrânia*, Oiticica postula uma força elementar,

¹⁹“Pouco depois de *Apocalipopótese*, Oiticica viaja para Londres e de lá volta para o Brasil em 1970. Entre os meses de setembro e outubro de 1969, dedica-se às elaborações do conceito *Subterrânia* e escreve dois textos em forma de manifesto: *Subterrânia* e *Subterrânia 2*. [...] *Subterrânia* é publicada no *Pasquim* em 1970 na seção *Underground* editada por Luiz Carlos Maciel.” (CERA, 2012, p. 57-58).

²⁰“Como esforço político de criação, *subterrânia* pode ser entendida como a construção rizomática de outros mundos através de agenciamentos coletivos – seus ninhos – os motores criadores de multiplicidades. [...] a consciência *subterrânia* construtiva de mundos é, à maneira

diríamos que efetivamente *imprópria*; quer dizer, seu princípio operatório não se basearia na exclusão (“ou”), mas na conjunção (“e”): “SOU EU É VOCÊ É AMÉRICA LATINA SUL SUB embaixo da terra [...] subterra: romântico cafono clássico ortodoxo folk-pop consciente místico lírico (+neo +sub tudo) [...]” (OITICICA apud CERA, 2012, p. 60).

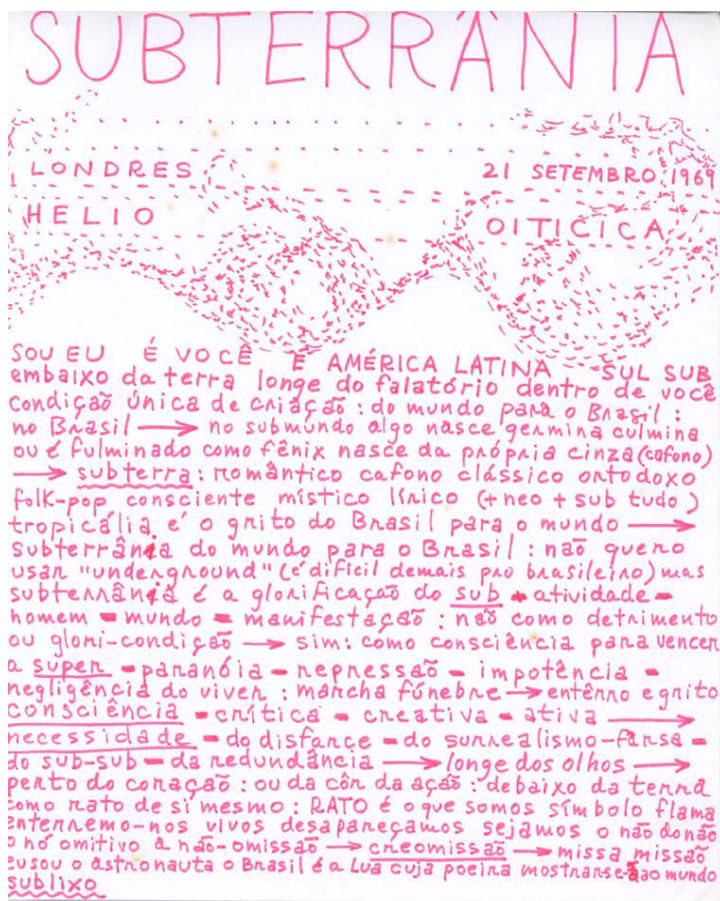


Figura 2: Hélio Oiticica, *Subterrânia*, 1969.

Fonte: Flávia Cera (2012, p. 60).

do rizoma, ‘voltada para uma experimentação ancorada no real’ [...]. A *subterrânia*, por não ter fixação de raiz, torna-se móvel e portátil” (CERA, 2012, p. 66).

Um agenciamento, como vimos, se dá com o dado, com a terra, com a floresta e com o rio – mas também com o livro, com a imagem, com o barco e com o avião. Entre uma coisa e outra estava o Amazonas de Michaux e de Euclides. Entre uma coisa e outra, o Brasil suspenso, mapeado por Finazzi-Agrò. Ao reivindicar a prótese do descobrimento, no contexto de pugna entre ficções, Luis Felipe Noé resumiu: somos *e* não somos. Algo que Deleuze e Guattari assim formularam, na proposição da máquina de guerra que é **Mil platôs**:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). [...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma *e* outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36-37).

Essa palavra estratégica – *entre* – é a cifra da posição demandada por Silviano Santiago. Ao recusar a prática ainda corrente no início dos anos 1970 de investigação das fontes e das influências – essa “curiosa verdade”, escreve o autor, que “prega o amor da genealogia” e o reconhecimento de “uma dívida contraída” (SANTIAGO, 1978, p. 19) –; ao recusar igualmente a abordagem “pseudomarxista” que emparelha a facilidade da leitura à sua suposta eficácia, Santiago reafirma que, se o combate existe e é necessário, ele deve se dar *entre*:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, p. 26).

O Amazonas, a natureza – a primavera passa pela palavra, espécie de riacho sem início nem fim que rói as próprias margens e ganha velocidade no meio: num lugar aparentemente vazio, como *entre* a letra e o leito, ou

como *entre* os dentes. Apenas no centro dessa engrenagem pode haver a leitura, a invenção, ela também uma máquina, uma contra-mola, como pensaram João Ricardo e João Apolinário, por volta daqueles mesmos anos:

PRIMAVERA NOS DENTES

*Quem tem consciência para ter coragem
Quem tem a força de saber que existe
e no centro da própria engrenagem
inventa a contra-mola que resiste*

*Quem não vacila mesmo derrotado
Quem já perdido nunca desespera
e envolto em tempestade, decepado
entre os dentes segura a primavera*

(RICARDO; APOLINÁRIO, 1973, LADO A, faixa 5)

Para Yuyo Noé

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. In: AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 109-128.

ALMEIDA, Guilherme de. Orquídea, flor de altura. **Seleções do Reader's Digest**, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 126, jul. 1952, contracapa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 21 ed. São Paulo: Record, 2000.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015.

ANTELO, Raúl. A aporia da leitura. **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p. 31-45, 2003. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/4-A-aporias-da-leitura.pdf>. Acesso em: 25 set.

2019.

ANTELO, Raúl. Mas, onde fica a viagem? **Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani**. Bologna, vol. 4, n. 1, p. 1-14, 2012. Disponível em: <https://confluente.unibo.it/article/view/3079>. Acesso em: 25 set. 2019.

ANTELO, Raúl. O Museu é um espelho ustório. **Remate de Males**, v. 39, n. 1, p. 4-27, jul. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v39i1.8654438>. Acesso em: 25 set. 2019.

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

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CAPELA, Carlos Eduardo. **Nos confins de Judas**. São Paulo: Lumme, 2011.

CERA, Flávia Letícia Biff. **Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica**. Tese de Doutorado em Literatura. Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, Florianópolis, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CUZZANI, Agustín. **Los indios estaban cabreros**. Buenos Aires: Editorial Talía, 1958.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1, Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Entretempos**: mapeando a história da cultura brasileira. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. Curso dado no Collège de France (1978-1979). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GIORGI, Artur de Vargas. A primeira fundação de Buenos Aires, ainda. **Pós**: Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 62-72, nov. 2016. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/445>. Acesso em: 25 set. 2019.

GIUCCI, Guillermo. **Viajantes do maravilhoso**: o Novo Mundo. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GREENBLATT, Stephen. **Possessões maravilhosas**: o deslumbramento do Novo Mundo. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 1996.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento. In: GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JUNIOR, Araripe. Literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (org.). **Obra crítica de Araripe Junior**. Volume I (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Tradução Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

LINK, Daniel. León Ferrari: la experiencia exterior. In: **León Ferrari – Brailles y relecturas de la Biblia**. Curaduría: Florencia Battiti. Buenos Aires: MALBA, 2012.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio. Volume I**. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 192-202.

NANCY, Jean-Luc. Lo excrito. In: NANCY, Jean-Luc. **Un pensamiento finito**. Traducción Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.

NOÉ, Luis Felipe. **A Oriente por Occidente. Descubrimiento del llamado descubrimiento o (del origen) de lo que somos y no somos**. Bogotá: Ediciones Arte Dos Gráfico, 1992.

OSKI. **Vera historia de Indias**. Buenos Aires: Colihue, 2006.

PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da Nova Capital. In: ARANTES, Otilia (org.). **Acadêmicos e Modernos**: textos escolhidos III. São Paulo:

Edusp, 1998, p. 389-406.

REP, Miguel; VACCARI, Laura (Ed.). **Oski**: un monje enloquecido. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

RICARDO, João; APOLINÁRIO, João. Primavera nos dentes. In: SECOS & MOLHADOS, **Secos & Molhados**. [S.I.]: Continental, 1973. 1 disco sonoro. LADO A, faixa 5.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SCHMIDL, Ulrico. **Crónica del viaje a las regiones del Plata, Paraguay y Brasil**. Traducción Edmundo Wernicke. Buenos Aires: Ediciones de la Velea, 1993 (Con ilustraciones; del manuscrito de Stuttgart, con anotaciones críticas, precedido de estudios; original y *editio princeps* de 1567).

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Tradução Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974.

O LIVRO CASA OU MORADA, PERCEBIDO NA EXPERIÊNCIA E DECLARADO NA ESCRITA: UM MODO DE LER E SEUS DESDOBRAMENTOS

THE BOOK *CASA OU MORADA* PERCEIVED IN EXPERIENCE AND DECLARED IN WRITING: A WAY TO READ AND ITS DEVELOPMENTS

Fabiano Tadeu Grazioli

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, URI, Erechim, RS, Brasil

Resumo: O artigo procura refletir sobre o aproveitamento do livro em seu vínculo com a noção de casa, bem como seus sinônimos mais recorrentes, em escritos teóricos de Walter Benjamin (2002), Alberto Manguel (2010), e Michèle Petit (2009), enquanto um modo de perceber a experiência da leitura e de projetar um sentido para ela, atividades aqui consideradas *modos de ler*. No esforço de entender a utilização da expressão nas particularidades de cada autor, bem como a adesão à analogia – movimentos que exigiram expandir o olhar para além dos fragmentos nos quais as expressões em questão estavam inseridas –, encaminham-se as reflexões para diversas veredas e percebe-se facilmente a comunhão do sentido pelos autores.

Palavras-chave: casa; morada; livro; leitura.

Abstract: The article reflects on the usage of the book in its connection with the notion of home, as well as its most recurrent synonyms and it is based on theoretical writings of Walter Benjamin (2002), Alberto Manguel (2010), and Michèle Petit (2009). Furthermore, as a way of perceiving the reading experience and projecting a meaning for it, activities are considered ways of reading. To understand the use of the expression in the particularities of each author, as well as adherence to the analogy - movements that required expanding the look beyond the fragments in which the expressions in question were inserted - reflections are directed to different paths and it is easy to perceive the communion of meaning by the authors.

Keywords: house, habitation, book, reading.

Os contornos mais ou menos sinuosos da planta

Há de se reconhecer uma tentativa quase infantil, tomada aqui como acriançada, inocente e primária, inaugural e maculada, como vamos explicar

nas próximas linhas na natureza da escrita acadêmica, como a tentativa de montagem de um quebra-cabeça. Você realizou determinadas leituras, elas parecem repousar no seu intelecto. Até que você lê a chamada para um dossiê específico e começa a brincadeira, o jogo ou a atividade lúdica. Vai à procura das peças, cada qual guardada em um lugar específico, desloca-as e traz para esse espaço lúdico que é o texto – e começa o encaixe! Entre as peças, vai sobrepondo aquelas que você já consegue oferecer ao jogo, as quais, bem da verdade, precisam se sobressair na brincadeira, apesar de reconhecer a necessidade das outras peças para que a atividade lúdica ocorra. E, assim, constrói a estrutura, um conjunto de peças, um quebra-cabeça quase pronto que permite visualizar uma imagem, com algum contorno e significado.

Do impulso lúdico, projeta-se e elabora-se uma contribuição acadêmica. Esse movimento lembra-nos de imediato o pensador holandês Johan Huizinga, que, em seu estudo *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura, publicado originalmente em 1938, que declarava no prefácio: “Já há muitos anos que vem crescendo em mim a convicção de que é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve” (HUIZINGA, 2007, s. p.). Logo em seguida, ainda no prefácio, afirma que é possível perceber indícios dessa crença em seus estudos desde 1903. O autor comprova-nos a sua crença-convicção com teses que não vamos trazer e discutir neste trabalho; basta afirmar que foi a partir do entendimento de algumas coordenadas de tal estudo, e de outros que com ele dialogam, que temos condições de sugerir a relação esboçada no parágrafo anterior. A atividade lúdica (*homo ludens*), tomada aqui como sinônimo de jogo e brincadeira, não apenas no período cronológico da infância, mas na experiência humana, e reconhecida da abertura ao fechamento da obra como uma categoria primária da vida, tão essencial quanto o raciocínio (*homo sapiens*) e a fabricação de objetos (*homo faber*), também nos parece impulso para a inauguração do processo de escrita acadêmica, que, então, além de estar ao lado da atividade intelectual (ou deveríamos escrever “racional?”), é capaz de motivá-la e suplantá-la. Sinalizamos aqui experiências e impressões muito particulares, sobre as quais já estamos silenciando, todavia, cabe afirmar que é assim que temos percebido esses impulsos para a atividade intelectual ultimamente; logo, o movimento acerca da escrita aqui desenvolvida deu-se como a exemplo do parágrafo anterior.

Aceita a provocação da chamada, compreendida a sua amplitude e analisadas as diversas possibilidades de respostas que poderíamos oferecer a ela, concentramo-nos na seguinte ideia: há um modo de ler que resulta no gesto de fazer do livro morada, espaço de permanência, habitação, refúgio

– algo bastante comum, uma sensação recorrente na leitura literária –, mas, e quando ele é tão caro ao leitor que acaba por registrar na escrita a experiência da morada que a leitura representou em algum momento ou estágio da sua história (de leitura)? Estávamos dispostos a olhar mais de perto a utilização da simbologia da casa, da moradia e a sua representação em diferentes escritas, entretanto, como viemos percebendo essa questão nas leituras que fomos retomando, notamos que era necessário um arejamento por parte da nomenclatura, de modo que expressões como “simbologia” e “representação” demarcavam áreas e campos conceituais que não temos intenção de adentrar aqui¹. Por isso, é importante endossar que a intenção inicial era observar o “aproveitamento” ou a “utilização” da ideia de casa, moradia ou habitação, em determinadas escritas, pois quando tais recursos foram utilizados, a apropriação das expressões ocorria por adesão, sobretudo afetiva e, talvez, observá-las assim aproxime-nos mais desse olhar primário, a nós tão importante. Mas também havia outra presença da casa, da moradia, nas escritas, conforme fomos mobilizando nossas memórias de leituras, aquela cuja utilização da imagem da casa não se vinculava a um livro, mas a outros elementos. Nesses casos, interessava-nos perceber que sentido tais elementos poderiam oferecer às casas nessas escritas e em que medida eles se aproximavam dos sentidos percebidos no aproveitamento dos lares.

Mesmo com um recorte frente a chamada, havia um universo a ser explorado, e nele foi preciso mais uma cisão: tanto nos estudos sobre a leitura, quanto naqueles sobre a literatura, tomando aqui segmentos diversos, como o infantil, juvenil, “adulto”, o aproveitamento da ideia e do significado de casa é recorrente. Eis, então, o recorte do recorte: optamos por desenvolver algumas reflexões a partir de Walter Benjamin (2002),

¹Se viermos a utilizar as expressões em questão, é por puro descuido. Aproveitamos a oportunidade para esclarecer que é uma opção nossa não recorrermos ao **Dicionário de símbolos** (1989), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, para trazer ao estudo um significado lá estabelecido à casa, à habitação ou à moradia, por entendermos importante percebermos o significado que os autores arrolados na sequência dão aos elementos. Obviamente, já recorremos a ele em outras oportunidades e sabemos do potencial esclarecedor de seus verbetes e de toda a substância cultural e de tantas outras ordens ali depositadas. Mas, às vezes, surge como necessidade uma margem, um respiro, um olhar primário para algumas questões. Há também o nosso entendimento de que as questões que envolvem a cultura e simbologia e, por consequência, a linguagem escrita são intensas e marcadas por atravessamentos culturais que permitem que os significados que Chevalier e Gheerbrant estabelecem para casa, moradia e habitação já estão, de certa forma, assimilados nas manifestações dos autores aqui estudados. As mesmas considerações, em certa medida, aplicam-se ao seminal **A poética dos espaços** (1989), de Gaston Bachelard. Entretanto, há quem perceberá mais relação no aproveitamento do estudo desse teórico na análise das obras mencionadas no fechamento do trabalho.

Alberto Manguel (2010) e Michèle Petit (2009) e, para isso, retiramos de seus escritos teóricos fragmentos nos quais os autores fazem alusão ao livro como espaço de morada, habitação, e estabelecemos diálogos com outros fragmentos ou estudos dos mesmos autores, os quais ampliam a referida analogia. Nessa perspectiva, propomos associações bastante particulares que nossa área de estudo e docência permite realizar, à medida que nosso interesse volta-se particularmente para o livro de literatura infantil, bem como o leitor perceberá no nosso esforço em relacionar as considerações de Benjamin (2002) aos estudos sobre o livro ilustrado contemporâneo.

A fim de apresentar já na abertura as obras das quais os fragmentos analisados foram retirados, apontamos: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e educação* (2002), de Walter Benjamin; **Uma história da leitura** (2010), de Alberto Manguel e **A arte de ler ou como resistir à adversidade** (2009), de Michèle Petit. O investimento de nossa parte é demonstrar, percorrendo tais escritas no viés sinalizado anteriormente, que a leitura é uma casa e morada especialmente acolhedora para quem faz a experiência de um exílio qualquer, seja através da imigração, seja através dos acasos da vida. É sobre isso que a próxima seção tratará, e ela representa nosso esforço em juntar as peças e ajustá-las de algum modo para que, no final, alguma imagem possa ser visualizada. No fechamento, após retomar as reflexões iniciais, a fim de apresentar os pontos de intersecção de modo mais objetivo, estendemos nossa escrita para apresentar, a partir de uma analogia que nos é importante e que se assemelha com a do quebra-cabeça – a do voo, recuperada de uma crônica-ensaio da pesquisadora Marta Moraes de Costa (2006) –, as possibilidades de análise que, num primeiro momento, vislumbramos para a continuidade dessa escrita, depois da segunda seção.

As moradas desejadas, as intuídas, as negadas e alguns diálogos possíveis

Dadas as circunstâncias da elaboração deste estudo na seção anterior, poderíamos lançar mão de vários fragmentos para iniciar a escrita, vista a correspondência entre as considerações dos três autores, uma vez que lançam mão da mesma alusão – a morada, a casa, a habitação, conforme já declarado. Entretanto, organizamos a seção, os pensamentos e as coordenadas a partir dessa declaração de Benjamin, e assim lançamos a primeira peça do quebra-cabeça:

O mundo que se revela no livro e o próprio livro jamais poderiam ser,

de forma alguma, separados. Assim, junto com cada livro, também seu conteúdo, seu mundo, estava ali, à mão, palpável. Mas, igualmente, esse conteúdo e esse mundo transfiguram cada parte do livro. Queimavam dentro dele, lançavam chamas a partir dele; localizados não somente em sua encadernação ou em suas figuras, estavam entesourados em capítulos e capitulares, em parágrafos e colunas. Você não lia livros, habitava neles, morava em suas linhas, e reabrindo-os depois de um intervalo, surpreendia-se no ponto aonde havia parado (BENJAMIN *apud* MANGUEL, 2010, p. 25)².

Benjamin, já adulto, é capaz de perceber, no horizonte das experiências do leitor pré-adolescente e adolescente, a articulação do livro enquanto objeto com o seu conteúdo, além do impacto que essa relação pode ter na recepção. É essa percepção que leva o leitor daquela época a encontrar um significado circunscrito no texto verbal e reconhecer certa força potencializada nele, mas que também se transmutava nas “partes do livro”, para usarmos uma expressão do autor: no papel, fibra vegetal no formato de folha, na qual a escrita é materializada, por meio da tinta tipografada em formatos variados; na encadernação, que por economia vamos tomar por sinônimo de capa, cápsula protetora que, ao reunir, separa as páginas que compõem a obra; as figuras, que podem ser uma simples vinheta, ou servir para ilustrar um aspecto ou outro do texto ou, numa proposta mais ousada e, considerando, sobretudo, os livros contemporâneos para a infância, inaugurar uma relação tão intensa que pode vir a subverter o sentido do próprio texto. É por perceber a interlocução em uma perspectiva criativa, em um diálogo incessante entre as partes do livro e o texto verbal, que ele acolhe o que Benjamin afirma: “O mundo que se revela no livro e o próprio livro jamais poderiam ser, de forma alguma, separados” (BENJAMIN *apud* MANGUEL, 2010, p. 25). Repetimos, propositalmente, com vistas a reafirmar a importância da declaração e o quanto representa em termos de orientações para pensarmos em determinados modos de ler e na circulação de obras literárias, considerando a literatura para a infância e a juventude e também o espaço que elas ocupam no ambiente escolar, função que essa escrita pode contribuir e para a qual as memórias de Benjamin apontam alguns contornos importantes.

Tomando a literatura infantil e juvenil como exemplo, não haveria lógica, considerando os projetos contemporâneos que esses dois sistemas

²Poderíamos recuperar a citação diretamente do texto de Walter Benjamin, intitulado *A Berlin chronicle*, entretanto, há um propósito em apresentar a citação a partir da obra de Alberto Manguel, conforme pode-se perceber no desenvolvimento do trabalho.

têm apresentado, insistir na separação do “mundo que se revela do livro” – o conteúdo – do “próprio livro” – o objeto, ou a forma – sem querer estabelecer uma dicotomia simplista, mas que pode ser útil. Nesta área de produção artística, os projetos de literatura contemporânea para a infância denominados livro ilustrado³ correspondem justamente a esse desejo de não proceder com a separação acima comentada, muito pelo contrário, a proposta deste produto cultural é oferecer uma obra, produto de um processo criativo do qual participaram o autor do texto verbal, o ilustrador e o designer gráfico, bem como o coordenador editorial ou editor, ou ambos, quando a casa editorial dispõe dos dois profissionais. O processo criativo ao qual nos referimos é de intensa troca e desapego, no sentido de que nenhuma dessas frentes, que podemos chamar de linguagens, e nenhum desses profissionais têm superioridade em relação aos outros.

Projetos que partem desse princípio investem esforço intelectual e artístico justamente na fusão do conteúdo na forma e vice-versa, e o resultado é percebido quando o leitor consegue compreender essa transmutação, quando o resultado final permite entender, como fez o Benjamin adulto, olhando para o seu passado de leitor, que o conteúdo pode submergir, transfigurar em cada parte do livro e não somente, como é natural e esperado, no texto verbal. Essas outras partes, que já não nos parecem exatamente partes, tão fundidas que as percebemos em alguns projetos que temos visto nos últimos anos, continuam a queimar e lançar chamas de dentro e de fora dos livros ilustrados, objetos que queimam, ardem em significados e sentidos, à espera do leitor, como se a obra que se oferece à leitura aquecesse quem dela se aproxima, para ficarmos no campo semântico sugerido pelo autor.

Benjamin, que tem um número significativo de artigos sobre o livro e outros produtos culturais para a infância, já observou atentamente a

³O conceito de livro ilustrado e, inclusive, a nomenclatura que adotamos encontra respaldo no seguinte conjunto de publicações:

HUNT, Peter. A crítica e o livro-ilustrado. In: HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p 233-254.

LIMA, Renata Vilanova. **Ilustrações em traços e manchas no Design no livro-ilustrado infantil brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2012. 263 f. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

NAKANO, Renata Gabriel. **Livro ilustrado**: definições, leitores e autores. Rio de Janeiro, 2012, 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

relação da ilustração, em especial da cor com a subjetividade da criança, no ensaio *Livros infantis velhos e esquecidos* (2002), publicado originalmente na edição natalina de 1924, de um jornal da cidade de Leipzig (Alemanha). Ele comentava, muito singularmente, a obra que dá título ao ensaio, de autoria de Karl Hobrecker (1924). Quem conhece essas escritas produzidas pelo autor, também chamadas de resenhas, inclusive na edição que estamos utilizando, sabe que ele parte de algo estabelecido no cotidiano, como um livro recém-lançado à época ou uma exposição de brinquedos antigos visitada para, em seguida, abordar as questões de modo mais substancial, como o faz no ensaio, no que se refere à ilustração e outros temas bastante caros à literatura para a infância e ao livro ilustrado, considerando que ele discorre sobre tais temas na metade da primeira metade do século XIX.

O movimento que sinalizamos pode ser percebido, por exemplo, quando Benjamin (2002), em determinado momento da reflexão em destaque, acrescenta, e diz-se feliz por isso, à compilação de “livros infantis velhos e esquecidos” de Hobrecker, uma edição sem data de **Fábulas de Esopo**, publicada por H. F. Müller, em Viena, a qual faz parte da sua coleção particular. Em seguida, o articulista segue para considerações históricas acerca das diferenças do livro colorido do século XIX, do seu presente contemporâneo, em contraponto às gravuras em preto e branco dos tempos anteriores. É assim que vai colocando as diferenças entre as tais gravuras e as ilustrações do estilo “biedermeier”, que articulavam preferencialmente o carmim, o laranja, ultramarino e um verde brilhante. De uma explanação que mobiliza informações pontuais articuladas em um jogo de oposição, de fácil assimilação, que conta com a ajuda de notas de pé de página para elucidar termos do alemão e dados específicos sobre as técnicas de ilustração em questão (mimos do tradutor), o autor leva o leitor, linha a linha, a adentrar na percepção do impacto que a ilustração, mais especificamente a cor, tem na subjetividade da criança, e, no fechamento, pontua que

[...] os livros infantis não servem para introduzir os seus leitores, de maneira imediata, no mundo dos objetos, animais e seres humanos, para introduzi-los na chamada vida. Só aos poucos o seu sentido vai se constituindo no seu exterior. A interioridade dessa contemplação reside na cor, e em seu meio desenrola-se a vida sonhadora que as coisas levam no espírito das crianças. Elas aprendem no colorido. Pois na cor, como em nenhum outro lugar, a contemplação sensual e não nostálgica está em **casa** (BENJAMIN, 2002, p. 62, grifo nosso).

Julgamos importante recuperar essa reflexão do autor, visto que

estamos tratando dos elementos que compõem o livro ilustrado para a infância, considerando a interseção desses elementos. Perspectiva já sinalizada neste estudo, a ilustração componente fundamental do conjunto e a cor, um dos elementos que, articulados aos demais, completam e potencializam os aspectos visuais do livro ilustrado. No fragmento anterior, pinçado da obra de Alberto Manguel, parece que Benjamin (2002) não se ateve minuciosamente a questões relacionadas à ilustração, a julgar pela escolha da expressão “figura” para se referir às imagens dos livros que lia na infância. Contudo, ele tratou do tema, e em perspectivas arrojadas, que virão, no século seguinte, encontrar correspondência nos estudos sobre o livro ilustrado.

Ainda sobre as afirmações do autor, o tempo subjetivo próprio da criança, que tem seu universo interior provocado, sobretudo, pelo potencial da cor na ilustração, precisa ser respeitado, pois a exteriorização da experiência em questão não é uma resposta imediata, e não pode ser exigida, calculada e prevista. Está aí uma coordenada que os mediadores de leitura precisam levar em consideração, quando pensam nas atividades posteriores ao encontro do leitor com a obra nas práticas de leituras das escolas e das bibliotecas. Elas precisam ser especialmente delineadas de modo a respeitar o tempo e o movimento interno do qual nos fala Benjamin (2002). O investimento maior, sugerimos, na orientação de elaboração de práticas de leituras que orientamos há um bom tempo no Ensino Superior, deve ser nos momentos que antecedem o encontro e no encontro em si. Potencializados esses momentos, é hora de manejar e entender, para daí acreditar, que o silêncio também pode ser resposta a uma provocação do campo da literatura, tomada aqui pelo livro ilustrado.

Benjamin (2002), que antes nos relatava uma imersão tão intensa em determinadas obras que lia na infância a ponto de representarem espaços para serem habitados, “morados”, afirma, no final do último fragmento transcrito, que a cor é lugar único, “casa”, para a contemplação sensual. Visto que a expressão “casa” e a projeção de seus sentidos nos interessam nesta escrita, apesar de Benjamin (2002) não ter realizado essa dinâmica, na ocasião, em relação aos livros, cabe estender o comentário e lançar o olhar para a questão. A casa, ali, aparece como contorno, espaço demarcado de acolhida e proteção, como também apareceu no outro fragmento do autor. Quanto à sensualidade que envolve a contemplação, caracterização talvez desconcertante para alguns, é a resposta do leitor frente à cor, que é, por natureza, provocante; mesmo as mais discretas estão a nos estimular, a oferecer margem para jogos de diversas naturezas, possibilitando inaugurar

ideias que se insinuam sensuais, reptantes, e que, por isso, podem ser casas. Nesse processo, a cor coloca-se, sem constrangimento, como elemento a ser contemplado com sensualidade no conjunto que ela ajuda a formar naqueles livros sobre os quais Benjamin (2002) comenta no ensaio em questão.

O que merece ser levado em consideração, no caso de Benjamin (2002), é que só um livro com esses atributos mereceria ser habitado, livro-casa que conjuga forma e conteúdo e os coloca equilibrados, em troca, mutação, ou que apresentasse algum esforço em colocá-los em sintonia. Mereciam, livros assim, serem habitados em sua estrutura geral e em suas linhas, como bem ele afirmou. Alberto Manguel, quando introduz a voz (no caso, escrita) de Benjamin (2002) na abertura de **Uma história da leitura** (2010), provocativamente intitulada “A última página”, o faz para demonstrar a similaridade de pensamentos entre eles. A ideia que Manguel (2010) procura reforçar quando recorre à Benjamin (2002) é a de que, “[...] na infância, como em boa parte da adolescência, o que os livros me contavam, por mais fantástico que fosse, era verdade no momento da leitura tão tangível quanto o material de que o próprio livro era feito” (MANGUEL, 2010, p. 25). Seis linhas acima, o autor havia declarado: “Cada livro era um mundo em si mesmo e nele eu me refugiava” (MANGUEL, 2010, p. 25). Sem dúvida, o diálogo entre eles é pertinente e já demonstramos os motivos, que são testemunho de como ele reverberou em nós e mobilizou outros textos, outras questões e aspectos teóricos, como os estudos do livro ilustrado contemporâneo, que, por opção, não vamos expor trazendo aqui citações diretas como já fizemos em outros trabalhos, até mesmo porque nem é esse o propósito.

Outro texto mobilizado na perspectiva de que tratávamos remete-nos novamente a Benjamin, que em *Rua de mão única – extratos* permite perceber na expressão “extratos” do título, a presença dos fragmentos da obra *Rua de mão única*⁴, na perspectiva que se anuncia no título da coletânea da qual a transcrevemos, a saber, *Reflexões sobre a criança, o brinqueado e a educação*:

Ampliações

CRIANÇA LENDO. Na biblioteca da escola recebe-se um livro. Nas

⁴Necessário registrar que temos conhecimento da obra em questão, incluída no segundo volume das obras escolhidas de Walter Benjamin, publicada pela Editora Brasiliense, em 1998, cujas informações vamos inserir apenas nas “Referências” para evitar tanto detalhamento acerca das fontes, o que pode render aborrecimento aos leitores. Contudo, a tradução de Marcus Vinícius Mazzari para o texto original é mais apropriada, vistas as considerações que vamos apresentar na sequência.

classes inferiores os livros são distribuídos. Vez por outra, apenas se ouso expressar um desejo. Frequentemente vê-se com inveja livros almejados caírem em outras mãos. Por fim recebeu-se o seu. Durante uma semana o leitor esteve entregue à agitação do texto, que suave e secretamente, densa e ininterruptamente, envolveu-o como flocos de neve. Adentrou-se assim o interior do livro com ilimitada confiança. Silêncio do livro que atraía mais e mais. Cujo conteúdo não era assim tão importante, pois a leitura ainda caiu na época em que se inventaram na cama as próprias histórias. A criança vai rastejando esses caminhos semi-encobertos. Durante a leitura ela tapa os ouvidos; a sua leitura fica sobre aquela mesa demasiado alta e uma mão está sempre sobre a página. Para a criança, as aventuras do herói ainda são legíveis no torvelino das letras, com figura e mensagem na agitação dos flocos. Sua agitação paira sobre a atmosfera dos acontecimentos e todas as figuras bafejam-na. A criança mistura com as personagens de maneira muito mais íntima do que um adulto. É atingida pelo acontecimento e pelas palavras trocadas de maneira indizível, e quando a criança se levanta, está inteiramente envolta pela nele que soprava da leitura (BENJAMIN, 2002, 104-105, grifo do autor).

Apesar de abandonar a primeira pessoa utilizada no fragmento anterior, ao narrar a experiência de uma criança lendo, o autor deixa perceber, e sem que seja necessário uma transposição para a realidade da simbologia que envolve o desejo de morar ou habitar em um livro – mas ao mesmo tempo sem mencionar expressões que denotem diretamente essa vontade –, como o ato de ler estimula, incita e provoca a criança, que faz do livro um espaço no qual projeta, além dos sentidos, o amplo universo que a leitura mobiliza. Há uma entrega tão honesta, tão plena percebida no relato do autor que, já não sei se, quando adultos, conseguimos nos envolver com a ficção tal como fez o leitor do excerto, sobretudo, porque lemos quase sempre condicionados pelas circunstâncias que a crítica especializada já demarcou ou, então, para poder lançar sobre as obras o olhar inicial que nos cabe na condição de pesquisador, também vinculado pela herança dos estudos da área em que nos encontramos.

A criança, quando lê, a exemplo do leitor do fragmento, está sempre em um movimento de ampliação, já sinalizado no título do breve relato, porque se oferece espaço (morada) para dilatação das ideias e principalmente das coordenadas subjetivas que o texto literário oferece-lhe. A criança focalizada pelo autor tem reações legítimas em direção ao texto e as viveu intensamente no período em que o livro esteve com ela. Impossível não se lembrar da protagonista narradora de *Felicidade clandestina* (1998), conto de Clarice Lispector, e, na comparação, lembrar que à menina devoradora de livros foi oferecido o exemplar de **Reinações de Narizinho**, de Monteiro

Lobato, por quanto tempo ela quisesse. Sobre essas circunstâncias, a narradora declara: “Valia mais do que dar o livro: ‘pelo tempo que eu quisesse’, é tudo que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer”. (LISPECTOR, 1998, p. 12, grifo da autora). Ao menino de Benjamin coube uma semana, tempo demarcado, nem por isso vivido com menos intensidade e entrega. O período estabelecido foi caracterizado pelo autor como agitado, e todo um ritual foi sinalizado no envolvimento do leitor com a obra. Nota-se o deslumbramento próprio das descobertas e descerramentos quando o leitor permite que o texto o envolva “suave e secretamente, densa e ininterruptamente”, como flocos de neve. Há muito para se observar no provocante relato, todavia, trazendo mais objetividade à escrita, pontuemos a escolha do verbo “adentrar” como importante na perspectiva de quem também está impelindo no espaço que o acolheu como morada durante aquela semana, morada silenciosa, como ficamos sabendo, silêncio que atraía o menino, quando muitas crianças o rejeitam.

É desconcertante, decepcionante até para os mais entusiastas, entender que o conteúdo do livro não era o mais importante, frente, justamente, às histórias contadas na cama. E sobre isso, nossa escrita poderia percorrer outro caminho de agora em diante, que é o de demonstrar o impacto da narração ou da contação das histórias lidas ou inventadas na vida subjetiva e intelectual da criança, bem como o prejuízo da sua falta, área para a qual inclusive Benjamin ontribuiu com o seu ensaio *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Não vamos enveredar a escrita e as reflexões por esse caminho, mas uma pesquisa acerca do trabalho artístico e acadêmico, quando for o caso, de Benita Prieto, Celso Cisto, Giuliano Tierno (Giuliano Tierno de Siqueira), Léla Mayer (Valéria Neves Kroeff Mayer), Augusto Pessôa, Aline Cantia, Danielle Andrade, Josiane Geroldi, Cléo Busatto, Roger Castro (Roger Andrei de Castro Vasconcelos) e Alice Oliveira, para citar pessoas com as quais mantemos vínculos e que utilizamos como referência sobre a temática, tanto na docência quanto na pesquisa.

O que faria, então, o leitor envolver-se tão intimamente e estabelecer o tom ritualístico que caracterizávamos como íntimo e que lembra o gesto da ocupação de um espaço que ele quer fazer morada? Aí já está a resposta: justamente o gesto em si, a possibilidade e a necessidade de o fazer, para além da temática e do conteúdo, o encontro, no livro, de um espaço que assegura o pertencimento, a acolhida. É isso que, possivelmente, faz com que o leitor de Benjamin não abandone o livro, pelo contrário, invista tempo, intelectualidade e todo o mais que percebemos na empreitada. A leitura que realiza sozinho, frente às experiências com a história narrada

ou contada, é sinalizada pelo narrador como uma “criança rastejando esses caminhos semi-encobertos”. O verbo rastejar prolonga a movimentação de quem adentrou no espaço e, com as suas condições, continua a travessia. Talvez, o significado e a carga visual do verbo nos remetam à fragilidade e ao desequilíbrio próprios de quem ainda não articula com firmeza com os dois pés e que, por isso, encontra os caminhos semi-encobertos; todavia, mesmo observando esse sentido, que pode ser levando em consideração no contexto, por estar originalmente circunscrito no verbo, o entusiasmo e a perplexidade da jornada em direção à especulação pelo espaço não são anulados por esse entendimento.

O envolvimento com o herói é genuíno da infância, e Benjamin o apreende ainda na decodificação das letras, tamanha é a adesão do leitor; o aproveitamento simbólico da neve, no enredo, para sinalizar a aproximação, o consentimento e uma espécie de transmutação, no fechamento, do leitor em personagem, é um recurso literário sofisticado, que a tradução aqui utilizada soube manter. Embora essas questões não impliquem na argumentação que nos dispomos a desenvolver, mereciam esse destaque. Quanto à experiência que, supomos, o breve relato de Benjamin exemplifica, ela pode elucidar o que vem a ser, também para Manguel, a experiência de habitar ou morar nos livros, bem como o historiador declara:

Como meu pai era diplomata, viajávamos muito. Os livros davam-me um lar permanente, e um lar que eu podia habitar exatamente como queria, a qualquer momento, por mais estranho que fosse o quarto em que tivesse de dormir ou por mais ininteligíveis que fossem as vozes do lado de fora da minha porta. Muitas vezes, à noite, eu acendia a lâmpada de cabeceira e, enquanto a babá trabalhava em sua máquina de costura elétrica ou dormia roncando na cama ao lado, tentava chegar ao fim do livro que estava lendo e, ao mesmo tempo, retardar o fim o mais possível, voltando algumas páginas, procurando um trecho de que gostara, verificando detalhes que achava terem me escapado [...] (MANGUEL, 2010, p. 24).

A experiência do deslocamento físico-geográfico parece cara ao menino Manguel, e é justamente a partir dela que ele, já historiador da leitura, organiza suas memórias, as quais, conforme percebemos, vão projetar no livro o espaço seguro do lar, da residência. Importante notar que, acerca dessas memórias, ele vai declarar na seqüência, que se “refugiava” nos livros, afirmação que já aproveitamos em forma de citação neste estudo. Essas circunstâncias permitem-nos relacionar a condição de Manguel a deslocamentos contemporâneos que levam pessoas a buscar o Rio Grande

do Sul como espaço geográfico, experiência que podemos expressar pelo viés da observação e da empatia. Não temos intenção nenhuma de tirar o lugar de expressão daqueles que terão suas subjetividades intuídas nesta escrita e, se o fizemos, é por empatia e até como homenagem, bem como registramos na dedicatória deste artigo, que se encontra, conforme orientações de formatação do periódico, no fechamento do trabalho.

Assim, tomamos por referência os refugiados que atualmente chegam ao país, a precariedade de suas condições – materiais e emocionais –, ou os imigrantes dos países africanos, em busca, quase sempre, de melhores condições econômicas, já que os conflitos civis, nos seus territórios, não são declarados. Contudo, as circunstâncias que o distanciamento dos familiares, a falta de melhores condições financeiras, o subemprego a que são obrigados a se submeter e o racismo (velado e, ultimamente, descaradamente assumido) com o qual são recebidos e tratados nos diversos Estados brasileiros, talvez, forjem sua subjetividade, uma condição tão precária quanto a dos refugiados. Manguel, por sua vez, deslocava-se em outras condições, pelo menos no que se refere às questões econômicas, todavia, é importante perceber que, se suas memórias do período sinalizam que é nos livros que ele encontra um lugar permanente, tais movimentos geográficos também matizavam nele alguma impressão de não pertencimento no plano físico, arquitetônico, que ele procurava equalizar justamente nos livros e na literatura neles inscrita. Enquanto era necessário viver externamente em lares e quartos estranhos, frequentemente substituídos, o livro apresentava-se como lar permanente, fixo, seguro e sempre disponível; mesmo que as obras fossem se alterando, é na materialidade do objeto em si que ele busca essa segurança.

Do modo exposto anteriormente, aproximamos a impressão que nossa empatia permite perceber do deslocamento físico e seu desdobramento na subjetividade dos refugiados e os imigrantes que chegam ao Brasil, mais especificamente ao Rio Grande do Sul, da experiência que essa mesma empatia permite perceber nas mudanças de país que levavam Manguel a desapegar, quem sabe muitas vezes repentinamente, das casas e dos quartos, apegar-se aos livros e projetar neles a segurança que já não encontrava no limite das paredes, do chão e do telhado – propriamente ditos. Muitas circunstâncias colocam os refugiados, os imigrantes e Manguel em condições diferentes, temos noção disso, contudo, pedimos uma exceção para a aproximação. Quantos filhos dos refugiados e imigrantes (e mesmo os adultos nessas condições) já não fizeram dos livros sua morada, vista a precariedade e a vulnerabilidade das condições nas quais se encontravam? Desejável, seria, se tais crianças, adolescentes, jovens e adultos encontrassem

um livro, preferencialmente literário, para projetar nele sua morada quando lhes falta tanto, em tantos sentidos e aspectos, e se refugiassem e imigrassem para um espaço simbólico. Desejável, também, seria que a voz materna e paterna ou de qualquer familiar responsável pelo encaminhamento cultural e afetivo dos pequenos não tivesse cessado as manifestações poéticas e narrativas oralizadas, que poderiam representar acolhida, principalmente nesses contextos.

Michèle Petit investigou diversas questões acerca do universo da leitura por orientações quase sempre inspiradas pela antropologia, mas nunca limitadas a ela. A sua contribuição aos estudos da leitura é imensa e só a consulta integral das obras de sua autoria utilizadas aqui pode oferecer tal dimensão aos interessados no tema e na abordagem. No recorte e na perspectiva que assumimos nessa escrita, alinhamos o nosso entendimento às reflexões presentes no fechamento de **A arte de ler: ou como resistir à adversidade** (2009), onde a autora mobiliza-se para circunscrever significados nos gestos de leitura, muitas vezes de adolescentes e jovens, em contextos adversos – situações de violência, de guerra, recessões econômicas, deslocamentos populacionais etc. Esse último elemento permite-nos o encaixe (para recuperar a ideia já quase esquecida do quebra-cabeça lá do início do texto) das colocações da autora nesse espaço do artigo. Muitos desses leitores são latino-americanos, alguns brasileiros, e suas histórias de leitura chegaram até a pesquisadora por meio de relatos dos mediadores de leituras. A reflexão para a qual fixamos os olhos de imediato utiliza a analogia do livro como espaço de moradia, em uma perspectiva talvez já intuída em Benjamin e Manguel, mas que Petit (2009, p. 284) coloca nessas palavras:

Um local de acolhida é igualmente encontrado: os livros lidos são moradas emprestadas onde é possível se sentir protegido e sonhar com outros futuros, elaborar uma distância, mudar de ponto de vista. Para além do caráter envolvente, protetor, habitável, da leitura, uma transformação das emoções e dos sentimentos, uma elaboração simbólica da experiência vivida tornam-se, em certas condições, possíveis.

Embora a experiência que envolve a leitura literária seja uma circunstância particular, mesmo em práticas de leitura coletivas, já que o texto tem um impacto muito específico em cada leitor, podemos imaginar uma percepção aproximada de aspectos estéticos e subjetivos por leitores que vivem situações adversas, como as que nos levaram o diálogo com Petit: os contextos de deslocamentos populacional que sinalizamos a

partir da percepção dos refugiados, dos imigrantes, sobretudo dos países do continente africano, e de Manguel criança, condicionado às mudanças seguidas e repentinas da família, para quem o adjetivo “populacional” talvez nem combine. A autora sinaliza o livro como espaço para a transformação das emoções e para a elaboração simbólica dos sentimentos, também uma justa e necessária função que justifica a analogia e a amplia, quem sabe, até permitindo pensá-la como consultório, clínica, hospital e, mesmo, pronto-socorro. Pensá-la, sim, mas se a própria autora não o faz no nível do discurso, da linguagem, em outro momento, conforme se verá na consulta da obra ou na sequência de nossa escrita, deve haver motivo para isso⁵. Embora o capítulo *Leitura e exílio*, o sétimo, seja o mais importante, na perspectiva que aqui encaminhamos o raciocínio, uma afirmação do terceiro capítulo, intitulado *Simbolização e narrativa*, é relevante para compreendermos a demanda que a pesquisadora vai levantar acerca dos recursos que a literatura e a arte em geral podem oferecer àqueles que vivem o limite da experiência do deslocamento populacional e do seu impacto nos diversos níveis, o que é possível perceber subjetivamente:

Não importa o meio onde vivemos e a cultura que nos viu nascer, precisamos de mediações, de representações, de figurações simbólicas para sair do caos, seja ele exterior ou interior. O que está em nós precisa primeiro procurar uma expressão exterior, e por vias indiretas, para que possamos nos instalar em nós mesmos. Para que pedaços inteiros do que vivemos não fiquem incrustados em zonas mortas do nosso ser. De outra forma. Não temos condições de fazê-lo (PETIT, 2009, p. 115).

Reconhecidas as diferenças entre a cultura herdada pelo tempo-espaço do nascimento e os primeiros anos da existência e aquela que é a experiência do meio e das relações que avançam para além da infância, percebemos aqui, mais uma vez, sua comunhão. Antes, pelo discurso de Petit (2009), que se refere às vivências dos leitores aos quais suas pesquisas buscou identificar sentidos; depois, pelo nosso, a partir da demanda deste estudo em seu estágio final, no que se refere a um gesto de compreender o que poderia se passar na subjetividade de refugiados, sejam eles palestinos ou de qualquer outro país, imigrantes, sejam dos continentes africanos ou de qualquer país, e Manguel, uma criança a quem, mesmo descendente de uma família em circunstâncias econômicas diferentes das anteriores, viveu também a experiência do deslocamento, quando, se dependesse dele, quem

⁵Sugerimos o aprofundamento da questão a partir da consulta das páginas 27 e 28 da obra em questão, na edição informada nas “Referências”, nas quais a autora trata sobre a biblioterapia.

sabe, não se abriria mão da estabilidade do endereço fixo.

A questão é reconhecer a necessidade intrínseca do ser humano – que o conjunto de expatriados mobilizado aqui potencializa – de procurar na expressão literária a representação, a “figuração simbólica” do seu mundo interior, uma projeção externa dele, por isso mesmo “mediação”, nas palavras da autora, para conseguir voltar novamente o olhar para dentro de si com novas possibilidades de descobertas e outras projeções de significados. É um processo que encontra correspondência ou inspiração na Psicanálise e que, enquanto dinâmica, já foi explorado por outros estudos da leitura⁶, contudo, no caso de Petit, ele foi concebido no campo da Antropologia, com todas as interlocuções que a temática da leitura exige.

Para além dessas informações, protocolares a nosso ver, mas que podem indicar caminhos paralelos aos que percorremos, a afirmação da pesquisadora dá margem para que o capítulo considerado aqui como o mais adequado (haja vista as relações entre o exílio – desterro do espaço no qual se gostaria, de fato, de estar presente fisicamente – e a representação dos livros enquanto espaços de acolhida, morada e do processo sobre o qual tratávamos anteriormente) possa ser compreendido nas coordenadas que nos parecem mais importantes. A afirmação recuperada da parte inicial da obra dá margem, por exemplo, para o leitor compreender com mais amplitude afirmações como a que transcrevemos a seguir, bem da verdade, o parágrafo que fecha o capítulo *Leitura e exílio*, não propositalmente, e o significado que as expressões que nos propomos a observar neste estudo ganham no contexto da pesquisa de Petit (2009, p. 266):

Os livros são hospitaleiros e nos permitem suportar os exílios de que a vida é feita, pensá-los, construir nossos lares interiores, inventar um fio condutor para nossas histórias, reescrevê-las dia após dia. E algumas vezes eles nos fazem atravessar oceanos, dão-nos o desejo a força de descobrir paisagens, rostos nunca vistos, terra onde outra coisa, outros encontros serão talvez possíveis, abramos então as janelas, abramos então os livros.

Além do exílio geográfico, a autora sinaliza que o livro, supomos o literário, tem potência para se fazer morada simbólica – “interior”. Veja-se, então, a importância de termos recuperado a declaração da parte inicial da obra. Quando a autora lança mão do verbo “reescrever”, não é exatamente para caracterizar, nesse parágrafo, o ato da escrita-reescrita

⁶A saber, inicialmente, a Estética da recepção e a Teoria do efeito estético, encabeçados por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, respectivamente.

em si, mas uma atitude percebida na leitura que é a da possibilidade de dar um contorno tão particular ao texto a ponto de caracterizá-lo como uma possibilidade de reescrever, ou simplesmente perceber neles as suas próprias histórias. O impulso de atravessar oceanos, a força que desencadeia desejos de descobertas; desbravamentos estão ali, naquela casa, moradia, já dissolvida na escrita na autora, já que ela permite simbolizar suas partes em outra perspectiva, desdobramento da primeira, a janela, outra possibilidade para pensar a representação do livro, da literatura, e dos movimentos de reconstrução que eles podem simbolizar.

Um último comentário que explica a nossa motivação na associação entre os refugiados, os imigrantes e Manguel foi a notícia de que algumas entidades assistenciais da Serra Gaúcha/RS mobilizaram-se para oferecer cestas básicas aos refugiados e imigrantes que enfrentavam, além das dificuldades cuja condição econômica já lhes impunha, o estado de calamidade que se potencializou em proporções absurdas na pandemia da COVID-19, que teve início em 2020 e se encontra pior no início de abril de 2021, período em que o manuscrito retornou para a revisão. E a essas cestas básicas, foram acrescentados livros. Isso diz muito naquela região, povoada por imigrantes europeus, na sua grande maioria italianos, para quem o alimento, em si, é simbólico e materialmente inserido na sua cultura como sinal de resistência, continuidade (bem como em tantas culturas). Trocá-lo pelo livro diz muito, e oferecê-lo como um gesto de ajuda em momento tão complexo fez-nos pensar que, às pessoas que lessem aquelas histórias (na sua maioria, narrativas), independentemente da idade – embora tenhamos a tendência de um olhar especial à literatura de recepção infantil –, foi também oferecida morada; e também desculpas, acreditamos, pois, na mesma região – o que não significa que estejamos falando das mesmas pessoas –, houve um movimento, bem recente, por sinal, para impedir a entrada a refugiados imigrantes em algumas cidades.

Para fechar a porta e espiar pela janela

Para podermos, agora, levantar algumas questões um pouco deslocadas do objetivo central do estudo, lançamos ideias conclusivas em diversos momentos da escrita na seção anterior. Mesmo assim, à guisa de conclusões, é importante afirmar que, na tentativa de compreender a utilização dos elementos casa, morada, moradia e outros sinônimos atribuídos ao livro nas experiências de leitura dos autores escolhidos, particularidades de cada

autor, bem como na adesão à analogia, como foi exposto, tais movimentos exigiram expandir o olhar para além dos fragmentos nos quais as expressões em questão estavam inseridas e para outros estudos desses autores, o que permitiu também avançar nas interlocuções e nas reflexões. É o caso de Benjamin – só para ilustrar a questão –, que memoriza a experiência da leitura e já a assume como um estado de habitação e moradia, sinalizando, inclusive nos verbos conjugados do pretérito (“habitava”, “morava”), que aquilo era recorrente. Todavia, para ele, expor essa experiência de morar no livro implica também expor como é esse livro que o acolhe e o faz querer permanecer por algum tempo. Como demonstrado no início da seção anterior, esse modo de Benjamin se manifestar, mobilizou (pelo menos a nós) questões teóricas caras a uma área de estudo que visitamos com frequência. Quanto ao compartilhamento de sentidos no aproveitamento da expressão casa e seus sinônimos ao fazer alusão ao livro, ele é evidente nos três autores, conforme demonstramos.

Marta Morais da Costa (2006), em crônica-ensaio seguidamente mencionado por nós em trabalhos acadêmicos, desde que ele foi publicado na coletânea **Mapa do mundo: crônicas sobre leituras**, usa uma metáfora inteligente para se referir à leitura: “A atividade leitora consiste num salto sem paraquedas e sem solo onde adentrar. A única certeza é a do voo e do mapa desenhado pelo texto” (COSTA, 2006, p. 159). Há muitas questões acerca da leitura, mobilizadas nessas linhas, mas vamos explorar a utilização da ideia ou da imagem do voo sem paraquedas para sinalizar a ampla margem de imprecisão (que só no final se reverterá em descoberta) com a qual que o leitor lida, principalmente na leitura literária. Costa (2006) faz-nos pensar também no impulso do arremesso daquele que se lança, sem paraquedas, somente com o mapa e o desejo do percurso. Nem sempre nos lembramos de dizer, mas, lá de cima, não se percebe todo o caminho e, principalmente bem no início do percurso, ele parece difuso, nebuloso, apresentando bifurcações que abandonamos conforme vamos descendo. Segundo a autora, nem solo o leitor possui, é no mapa e no exercício do seu deciframento/travessia que reside todo o esforço.

Escrever, mesmo que em um exercício não literário, é muito parecido com esse movimento que Costa (2006) manifestou na metáfora em questão, e o tanto de improvisado e flexibilidade que há na atividade em si nos fez citar, na abertura, Huizinga (2007), e seu *Homo ludens*, que agora retomamos para reafirmar o quanto de jogo, atividade lúdica, provocativa, há na escrita. A entrega e a gratuidade percebida na criança que joga, brinca, vive a atividade lúdica plenamente também pode ser observada em quem

assume a montagem do quebra-cabeça que representa a construção de um texto, cujo aspecto lúdico e prazeroso estão justamente em proceder com o mínimo de conhecimento na área, alguma coerência nas ideias e disponibilidade para perceber os movimentos (intelectuais, cognitivos e subjetivos...) que o jogo impõe quando são assumidas algumas regras, teimosamente se subverte outras e se cumpre com entusiasmo a montagem até que se considere, também dentro do tempo disponível, que as peças foram encaixadas a contento, embora nem todas as que separamos para o jogo, no impulso primário da brincadeira, foram utilizadas, conforme já mencionado na abertura do trabalho: veredas visualizadas logo no impulso do voo sem paraquedas, mobilizadas, mas abandonadas à medida que fomos descendo rumo ao mapa que, de fato, construímos.

Mas é sobre esse desenho inicial que queremos informar no fechamento da escrita, pois acreditamos importante sinalizar nosso roteiro: lá de cima, no impulso do voo, e com as obras separadas no chão de nossa biblioteca, ainda na escolha das peças com as quais procederíamos à montagem do quebra-cabeça. Depois dos autores aqui apresentados na seção anterior, partiríamos para uma reflexão sobre a declaração de Monteiro Lobato: “Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar”. Ela faz parte de uma carta endereçada à Godofredo Rangel, escrita em sete de maio de 1926, no Rio de Janeiro, que se encontra na obra **A barca de Gleyre**, que compila quase quarenta anos de correspondência de Lobato e Rangel, conjunto que se considera, na literatura brasileira, um dos mais extensos testemunhos epistolares que veio a público⁷. A ideia era perceber como esse projeto foi levado adiante por Lobato, de modo geral no seu empreendimento literário, mas também observar como o aproveitamento da casa como espaço simbólico e como espaço físico – o livro às avessas –, aparece em algumas de suas obras.

Na sequência, abordariamos o aproveitamento do livro como representação de morada em Lygia Bojunga, percebendo como ela realizou isso no seu projeto literário e editorial, (do prisma de uma obra que não chegamos a escolher), um modo de reverberar a máxima de Lobato. Havíamos separado para a empreitada uma tese, bem da verdade, um “romance em forma de carta”, endereçada à Lygia Bojunga, que percorre toda a produção literária da autora, em vieses propositalmente labirínticos, que lembram o

⁷A referida obra já recebeu várias edições, inclusive está incluída na publicação de suas obras completas, o que leva a perceber a importância da correspondência de Lobato frente a sua produção literária propriamente dita. Vamos incluir nas “Referências” a edição física que possuímos.

fluxo de consciência da escrita intimista, mas que se encontram em vários pontos, quando a autora, que tem domínio do que escreve, deseja. Trata-se de *Para Lygia Bojunga, a mulher que mora nos livros*, de Ana Letícia Pires Leal Câmara. Na escrita, ela percorre livro a livro da autora, percebendo, ora intuitivamente, ora com o rigor científico que uma tese exige, como que Bojunga, que acaba por se transfigurar personagem de sua obra, tomada aqui, pelo conjunto, que fez de seus livros morada, pois, entendem, a pesquisadora e a autora, que, antes de ser morada para o leitor, é preciso habitar neles. Só que, pelo modo que é construído, pelo entrecruzamento de vozes que apresenta e pelo que também nos oferece enquanto ficção, a escrita de Ana Letícia Pires Leal serviria de fundamentação teórica e também de material de análise.

Dessas referências bem pontuadas na história da literatura infantil e juvenil brasileira, que não temos problema nenhum em visitar, partiríamos para a análise, na mesma perspectiva e nos mesmos sistemas literários, de obras publicadas na última década: a primeira seria a narrativa “Casa de concertos”, da escritora Eloí Bochecho, publicada em 2012, e ilustrada por Walther Moreira Santos. Nela, há o aproveitamento do tom afetivo e poético manifestado no enredo e na linguagem e a transfiguração do espaço físico e simbólico de uma casa que se propõe ser espaço de concerto de brinquedos, metáfora sutilmente provocativa que encontra desdobramentos importantes, principalmente no período que estamos atravessando no país. Na sequência, concentraríamos nossa análise na coletânea de poemas **Um livro para a gente morar**, que tem seleção e organização de Sílvia Oberg e ilustrações e projeto gráfico de Daniel Cabral, publicada em 2018, cujo título já anuncia o porte do empreendimento. A obra apresenta um conjunto de poemas escolhidos pelo modo direto ou indireto como fletam com a temática da casa, da moradia, ou do desejo de habitar em um livro e, por isso, só a experiência da leitura já se torna arrebatadora. Todavia, para os poemas, Daniel Cabral preparou um livro que se insinua casa potencialmente, no qual o projeto gráfico e as ilustrações promovem o processo criativo sobre o qual falávamos, inspirados em Benjamin no início do artigo.

A menina que morava no sino, de Celso Gutfreind, publicada em 2020, seria analisada na dinâmica da inventividade da história, que transfere o espaço da morada física e simbólica para um sino, o então espaço acolhedor e protetor, mas também de perceber-se sozinha, apesar de acolhida pelas estruturas metálicas e melodiosas, até o gesto da adoção que vem representar a substituição da casa, o encerramento de ciclos, o início de outros, a travessia permanente de percursos, enfim, uma narrativa repleta de

ofertas para a leitura, entre elas lugares de moradas especiais para a menina surda e para quem se aproximar da história. E, por fim, saindo do universo da literatura infantil e juvenil, fecharíamos o estudo com uma mirada para o livro de crônicas de Mariana Ianelli, **Dia de amar a casa**, em especial para a crônica que deu título à coletânea, procurando perceber como a autora atribui significado ao espaço de morada nela e em várias outras crônicas da obra na qual o espaço da habitação, casa ou moradia aparece⁸.

Exagero prever tudo isso? Talvez, mas cada um escolhe as verdades nas quais quer acreditar. Nós percebemos com entusiasmo, impulso primário frente a uma chamada da nossa área e só descrevemos o “[...] que poderia ter sido e não foi” (BANDEIRA, 1998, p. 12), justamente para exemplificar algo muito genuíno despertado em nós, principalmente por essa indagação da chamada “Que potências esses modos de ler possuem na continuidade das vidas das obras?”. Quem sabe o exercício de meta-reflexão, meta-pesquisa ou até o jogo de encenação que pode resultar inconscientemente de nossas reflexões e de nossa pesquisa, que se apresentou aqui já tenha respondido à pergunta. Só basta acrescentar que retomar textos literários, teóricos, outros construídos na convergência dessas duas categorias, como é o caso da tese de Ana e das crônicas de Mariana, conhecer outros, lidos para o projeto original, como é o caso da narrativa juvenil de Celso, foi também uma maneira de encontrar morada subjetiva nesses dias (meses, quase um ano) de morada física forçada que a pandemia da COVID-19 nos condicionou.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem – Estrela da manhã (edição crítica)**. Giulia Lanciani (Coord.). Madrid, París, México. Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Santiago do Chile: ALLACA XX, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

⁸É fundamental registrar que as obras listadas no fechamento, de Lobato à Ianelli, foram apresentadas a partir do recorte que pretendíamos observá-las, e que faremos em outras oportunidades. Elas podem ser observadas por “muitos outros” vieses, possibilidades que lhes garantem o *status* de literatura que possuem.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** – volume 2. Tradução de Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 9-70.

BENJAMIN, Walter. Livros infantis velhos e esquecidos. *In*: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002, p. 53-68.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única – extratos. *In*: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002, p. 103-109.

BOCHECO, Eloí. **A casa de concertos**. Ilustrações Walther Moreira Santos. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

CÂMARA, Ana Letícia Pires Leal. **Para Lygia Bojunga, a mulher que mora nos livros**. 2010. 254 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos da Literatura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2010. Disponível em: http://www2.dbd.pucrio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0610658_2010_Indice.html. Acesso em: 18 dez. 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COSTA, Marta Morais. E se o leitor invadir a biblioteca proibida? *In*: COSTA, Marta Morais. **Mapa do mundo: crônicas sobre leitura**. Belo Horizonte: Leitura, 2006, p. 158-160.

GUTFREIND, Celso. **A menina que morava no sino**. Ilustrações de Flávio Fargas. Passo Fundo: Psyalis, 2020.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUNT, Peter. A crítica e o livro-ilustrado. *In*: HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p 233-254.

IANELLI, Mariana. Dia de amar a casa. *In*: IANELLI, Mariana. **Dia de amar a casa: crônicas**. Porto Alegre: Ardotempo, 2020. p. 121-122.

LIMA, Renata Vilanova. **Ilustrações em traços e manchas no Design no livro-ilustrado infantil brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2012. 263 f. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-graduação em De-

sign, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade Clandestina. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 9-12.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2010.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução Pedro Maia Soares. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NAKANO, Renata Gabriel. **Livro ilustrado: definições, leitores e autores**. Rio de Janeiro, 2012, 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. Tradução Cid Knipel. São Paulo. Cosac Naify, 2011.

BERG, Sílvia. (Org.). **Um livro pra gente morar**. Ilustrações de Daniel Cabral. Curitiba: Positivo, 2018.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. Tradução Arthur Bueno e Camila Bordini. São Paulo: Editora 34, 2009.

Dedicatória

Para os refugiados e imigrantes deste mundo, desejando a segurança
que pode estar num livro;

Para o Jobim, nosso cão cantor, que fez a passagem na manhã de Natal
deste 2020, para quem, junto com Tom oferecemos *casa* e ele retribuiu com
muito afeto e música, até que duvidem que um cão cante e estraguem a
sinceridade da dedicatória. Terminar essa escrita foi uma maneira de te
homenagear, querido, e seguir, agora, sem o teu canto;

Para todos os que continuam, apesar da violência que sofreram e
sofrem em muitos espaços acadêmicos: continuem escrevendo, inclusive
em primeira pessoa; quando for necessário, usem-na no plural, assim, de
alguma maneira, nos daremos as mãos, ou as vozes, e cantaremos, como
fazia o Jobim.

“PARA LER É PRECISO SABER ASSOCIAR”: UMA TEORIA DA LEITURA EM RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL

“TO READ IS NECESSARY TO KNOW TO CONNECT”: A THEORY OF READING IN RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL

Ieda Magri¹

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UERJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O texto busca sentidos variáveis para a irrupção do relato de Tardewski a Emílio Renzi na noite que passam em claro em Concórdia à espera de Marcelo Maggi em *Respiração artificial* (1987), romance de Ricardo Piglia. Um relato que se diferencia dos demais por colocar em cena uma mulher que “escreve belamente”, mas que acredita não poder ser escritora, uma mulher que afirma só ser possível escrever com o próprio corpo. Usando procedimentos de Piglia defendidos no romance e em outros textos, especula-se sobre uma teoria da leitura como reversibilidade da escrita que estaria cifrada no relato e defendida enquanto associação.

Palavras-chave: escrita; leitura; autobiografia; segredo; enigma

Abstract: this text seeks variable meanings for the outbreak of Tardewski’s account to Emílio Renzi the night they spend in Concordia waiting for Marcelo Maggi in *Respiração artificial* (1987), Ricardo Piglia’s novel. A story that differs from the others in that it features a woman who “writes beautifully” but who believes she cannot be a writer, a woman who claims that it is only possible to write with her own body. Using Piglia’s procedures defended in the novel and other texts, it is speculated on a theory of reading as a reversibility of writing that would be ciphered in the report and defended as an association.

Keywords: writing; reading; autobiography; secret; enigma

*Más bien esos libros — o quizás la literatura misma —
tienen siempre algo que no se entiende,
que no se alcanza a decifrar y que nos perturba.*²
(PIGLIA, 2015, p. 179)

¹O presente artigo faz parte do projeto de pesquisa “Literatura brasileira e latino-americana: questões de inserção no cenário contemporâneo”, apoiado pela FAPERJ no Programa Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE).

²Tradução nossa: “Em vez disso, esses livros - ou talvez a própria literatura - sempre têm algo que não é compreendido, que não pode ser decifrado e que nos perturba”.

Ao reler **Respiração artificial** (1987), numa espécie de homenagem ao escritor argentino Ricardo Piglia quando de sua morte no início de 2017, me senti impelida a parar naquilo que passei a chamar de “enigma de *Sua*” em busca de um outro modo de ler o romance: um modo de ler que partisse dessa estranha personagem que escreve muito bem, mas que não acredita fazê-lo por causa do que sente em relação ao próprio corpo como empecilho da escrita. Naquela longa noite que Renzi passa com Tardewski, depois de sair do clube em Concórdia onde defende Arlt como o mais importante escritor argentino do século XX, deixando Borges no IX³, aparece na conversação a alusão a essa personagem da mulher feia que envia cartas belíssimas a Marconi, “o personagem local do Poeta” (PIGLIA, 1987, p. 144), e assina “Sua”, além do nome e do endereço, o que Marconi prefere omitir ao contar o relato a Tardewski, uns dias antes, no mesmo clube. Quem narra a Renzi é Tardewski. Aos poucos vamos saber que ela não falava de si nas cartas, mas “contava estranhas histórias, relatos que tinham a textura e a firmeza impessoal de uma parábola” (PIGLIA, 1987, p. 144). Parábola. Talvez seja isso o que justifica essas quatro páginas e meia que saltam à vista, que saltam ao toque, que restam como um traço incômodo que impede que o romance seja, de fato, compreendido. Porque é isto que fazem essas páginas: criam um estranhamento, são uma pedra no caminho do significado, impõem sua presença bruta e permanecem como enigma muito depois de terminado o romance.

A teoria enunciada por *Sua* — segundo a qual a literatura é sempre autobiográfica, “a literatura só pode ser escrita com a trama de uma vida. A gente escreve e as palavras são o nosso corpo” — e a proibição: “ao querer apagar o meu corpo no que escrevo jamais poderei escrever outra coisa que não palavras vazias, sem sangue, palavras ocas, como feitas no ar” me levaram a perguntar: quem fala pela boca de *Sua*? Quem diz que “a literatura não pode ter outra matéria que não a da experiência vivida” (PIGLIA, 1987, p. 149)?

Poderia responder que é o autor, Ricardo Piglia, claro, e tanto o conto *O fim da viagem*, como os outros textos de **O laboratório do escritor** (1994) e depois, muito depois, os seus diários são provas irrefutáveis para essa colagem *Sua*/Piglia. Emílio Renzi, como alterego de Ricardo Piglia, já seria suficiente, porque aponta claramente para uma “terceirização do eu” mediante a construção de um personagem: falar de si em terceira pessoa.

³Desenvolvo essa questão no ensaio *Piglia e a igreja de Arlt* (MAGRI, 2020), aproveitando uma diatribe de Bolaño que acusa Piglia de ser o São Paulo de Arlt, erguendo sua igreja, dando, segundo ele, um protagonismo exagerado para um autor menor.

Mas isso não funciona apenas para os gêneros ligados à escrita de si. Piglia diz, no epílogo de **Formas breves** (2004, p. 117): “A crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras”. Pode-se dizer que essa é uma das questões impulsionadoras de sua escrita e que, portanto, informa um modo especial de ler, aquele também defendido por Barthes (1987), no qual a escrita é o outro lado da leitura e que Piglia sintetiza, a partir de uma frase de Faulkner (1929) em **O som e a fúria**: “Escrevi este livro e aprendi a ler” (PIGLIA, 2004, p. 117).

Mas poderia responder também que é Arlt que fala pela voz de *Sua*, afinal toda a crítica construída por Piglia em torno de sua literatura é uma defesa do feio, e **Nome falso** (1988) constitui prova cabal para a colagem *Sua/Arlt*, por Piglia. Então, caberia perguntar: por que o corpo feio é o de uma mulher? Por que é uma mulher que seduz pelo que escreve e que precisa desprezar o próprio corpo?

Essa mulher não cabe no papel de musa, constrange pela feiúra e intimida o “poeta local” ousando ser melhor escritora do que ele. Primeiro, ele precisava que ela lhe dissesse: “O senhor é o maior, o melhor, não há outro poeta como o senhor” (PIGLIA, 1987, p. 147). Mas ela era também excelente leitora e, então, lhe diz logo que gostava de seus sonetos “embora visse neles um excessivo desejo de impressionar através da destreza técnica” (PIGLIA, 1987, p. 148). Depois de a conhecer e ter uma ideia mais clara de seu talento, ele passa a pensar que precisaria convencê-la a deixar de escrever a qualquer custo,

porque se não consigo convencê-la, pensava, e esta mulher, este monstro, resolve publicar qualquer coisa que escreva, quem vai ter que parar inteiramente de escrever sou eu. Se essa mulher continua escrevendo, ninguém, nos anos vindouros, ninguém jamais vai se lembrar que existira um poeta chamado Bartolomé Marconi (PIGLIA, 1987, p. 149).

O ser mulher, a assinatura *Sua* [musa, escrava, dona, admiradora, carrasca, mentora] é o dado mais importante. Mas não é uma mulher em seu *papel comum* designado pela ficção, é uma mulher *monstruosa*: “Era um monstro, mas tinha uma inteligência refinadíssima” (PIGLIA, 1987, p. 148). Piglia não descreve em que consiste a feiúra de *Sua*, a não ser por um detalhe: “movia-se com um requebro patético, como se atravessar o ar exigisse dela o mesmo esforço que pode exigir de qualquer um de nós caminhar pelo rio com a água pelas virilhas” (PIGLIA, 1987, p. 150). A “inteligência refinadíssima”, sim, é descrita: pela capacidade de ler e escrever

bem, melhor do que ninguém e, neste caso, melhor do que o homem.

Quando apareceu o terceiro volume dos diários de Ricardo Piglia, *Um dia en la vida* (2017), o que trata dos anos 1980, encontrei uma menção à composição desse enigma de **Respiração artificial**:

Viernes, 25 [janeiro de 1980]: Discusión con Iris, que leyó lo que tengo escrito en la parte central del capítulo, con la mujer que escribe bellamente pero es muy fea, como se fuera una referencia personal. Marconi sí, está lejanamente inspirado em Oswaldo Lamborghini⁴. (PIGLIA, 2017, p. 187)

A menção a Lamborghini não foi suficiente para mim para ligar Íris à verdadeira mulher de Piglia nos anos 80. Quem é essa mulher que se reconhece inteligente, mas que pode ser feia a ponto de tomar o enigma como uma referência pessoal?

Encontrei em **O Livro de Tamar** (2018), de Tamara Kamenszain, uma passagem que me ajudou a desvendar essa parte nova do enigma, a parte acrescentada pelo diário de 1980. O livro parte de um poema deixado pelo seu ex-marido [Hector Libertela], sob a porta da casa de Tamara, em 2000. Somente depois de quinze anos, mais de dez desde a morte de Hector, ela reencontra o poema no meio das coisas velhas e percebe que é possível lê-lo em chave amorosa. O livro faz catorze ensaios de interpretação para um poema de cinco versos, um título, o desenho de uma rama, uma dedicatória e uma não assinatura datada. É um livro terno, é um livro-conversa e é um livro-ensaio. É um livro-história da vida literária argentina e é um livro que convoca outros casais de escritores ligados à literatura e à crítica. E é também uma autobiografia que ensaia modos de ler (-se).

No quarto fragmento-capítulo — ou ensaio de interpretação — *Arma trama* — Kamenszain (2018) entra um pouco na dinâmica desse casal literário e, sem aviso, passa a falar de outro casal e suas dificuldades com a crítica de um ao trabalho do outro. “Ricardo Piglia”, diz ela, “en sus diários, se queja de que Josefina Ludmer, quien por entonces era su pareja, le hubiera criticado un texto depois de publicado”⁵. E cita: “Con Iris, antes de dormir, extraña sensación cuando ella me critica (cuando ya no hay arreglo)

⁴Tradução nossa: “Sexta-feira, 25 [janeiro de 1980]: Discussão com Iris, que leu o que escrevi na parte central do capítulo, com a mulher que escreve lindamente, mas é muito feia, como se fosse uma referência pessoal. Marconi, sim, é levemente inspirado em Oswaldo Lamborghini”.

⁵Tradução nossa: “em seus diários, se queixa de que Josefina Ludmer, quem então era sua mulher, tinha criticado um texto depois de publicado”

‘El fim del viaje’. Lo peor es que tiene razón, todo relato se puede mejorar...’⁶ (KAMENSZAIN, 2018, p. 27). Então ela explica:

Aqui, Josefina — cuyo nombre completo es Iris Josefina Ludmer — aparece como Iris. Según la situación que narre, Piglia juega con esa duplicidad aludiendo a ‘Josefina L’ como alguien que es parte del mundillo literario, o a ‘Iris’ cuando se refiere a la intimidad de la pareja⁷ (KAMENSZAIN, 2018, p. 27-28).

Antes, nos diários dos anos 1960/70, ela aparecia como a “china Ludmer”. Então, *Sua* tem a ver com Ludmer? A Ludmer de **Corpo de delito**? Quem diz “só se pode escrever com o corpo, as palavras são o nosso corpo” (PIGLIA, 1987, p. 149) poderia ser a Josefina Ludmer? Mas ela era mesmo feia? Busco suas fotos. Bonita até na velhice. Encontro uma foto dos dois, no jornal argentino *Clarín*, justamente ilustrando um texto de Ana Prieto “Parejas de autores: entre la primera lectura y la critica en negativo”, de 2018, mas que traz uma foto de Piglia e Ludmer nos anos 80⁸.

O interessante é que Piglia não nos conta de sua resposta a Iris. A frase “Marconi sim está levemente inspirado em Lamborguini”, de certa forma, diz, sem dizer que não, que *Sua* não está inspirada em Iris. Mas é uma negação oblíqua, uma negação que encerra um segredo, não diz uma verdade.

Segredo e enigma

Ricardo Piglia faz no diário o mesmo que em sua ficção. Vai acrescentando camadas de mal-entendidos para salvaguardar aquilo que seria “a verdade” que impulsionou a escrita. Não o seu sentido último, mas o desvendamento do enigma deliberadamente plantado. Em **La forma inicial. Conversaciones em Princeton**, ele diz:

⁶Tradução nossa: “Com Iris, antes de dormir, estranha sensação quando ela critica (quando não há mais remédio) ‘O fim da viagem’. O pior é que ela tem razão, todo relato pode melhorar...”

⁷Tradução nossa: “Aqui, Josefina — cujo nome completo é Iris Josefina Ludmer — aparece como Iris. Dependendo da situação que narra, Piglia brinca com essa duplicidade, aludindo a ‘Josefina L’ como alguém que faz parte do mundo literário, ou a ‘Iris’ quando se refere à intimidade do casal”.

⁸Disponível em: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/primera-lectura-critica-negativo_0_By9ytlr7m.html. Acesso em: 06 fev. 2020 .

Como manejar la información en un relato es el tema sobre el cual gira el debate de las poéticas de la narración (...) el núcleo de la información que les interesa a los personajes y al narrador no necesita ser aclarado. En ese sentido no importa la información. Y toda la cuestión del enigma y del secreto se juega ahí. Hay un elemento de información interno al relato que es necesario manejar y está el modo en que la narración cifra la información⁹. (PIGLIA, 2015, p. 35)

É isso que ele faz no diário. Ao manter apenas o apontamento e não o desenrolar da discussão, maneja o segredo, deixando a questão em suspenso. Se serve para pensar sua **Teoria de la prosa** (2019), conforme delineada em seu curso dos anos 1990 sobre Onetti, publicado em 2019 em forma de livro, e presente de maneira evidente em seus relatos e também nas **Teses sobre o conto** (1994), essa passagem me aproxima pouco das quase cinco páginas enigmáticas sobre *Sua*. A informação ocultada em **Respiração artificial** não parece ter a ver com essas páginas, mas com o fato de Renzi esperar Marcelo Maggi durante toda essa noite enquanto Tardewski parece já saber, sem nunca dizer, que Marcelo Maggi não virá. Por que não virá? Por que foi morto? Por que está desaparecido? Por que não quer se enfrentar com aquele passado? Isso constitui o enigma ou o segredo e nada tem a ver com a anedota — ou a parábola — de *Sua*, contada a Renzi por Tardewski.

Em outro texto desse mesmo livro de conversações, *Secreto y narración*, Piglia (2015, p. 249) separa enigma e segredo:

El enigma sería, como sabemos, incluso por etimología, dar a entender, es decir, la existencia de algún elemento — puede ser un texto, una situación — que encierra un sentido que se puede decifrar. El misterio, en cambio, sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos (...) En cuanto el secreto, se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido subtraído por alguien¹⁰.

⁹Tradução nossa: Como lidar com a informação em um relato é o tema sobre o qual gira a discussão da poética da narrativa (...) o cerne da informação que interessa aos personagens e ao narrador não precisa ser esclarecido. Nesse sentido, a informação não importa. E toda a questão do enigma e do segredo é jogada aí. Há um elemento de informação interno ao relato que é necessário manejar e há a maneira pela qual a narração criptografa a informação.

¹⁰Tradução nossa: “O enigma seria, como sabemos, até pela etimologia, dar a entender a existência de algum elemento - pode ser um texto, uma situação - que contém um significado que pode ser decifrado. O mistério, por outro lado, seria um elemento que não se compreende porque não tem explicação, ou pelo menos não tem na lógica dentro da qual operamos (...)

Ainda poderíamos ficar em dúvida se a anedota de *Sua* se trata de um enigma que aponta para algo no romance, algo a ser decifrado, portanto, ou se podemos tomá-la como um segredo, neste caso, um segredo que guarda um sentido subtraído pelo autor.

Mas essa especial interpretação do segredo não cabe na definição que Piglia (2015, p. 232) daria na longa entrevista do mesmo livro *Volver a empezar*:

Lo que a mi me interesa del secreto es que no depende de la interpretación, no es un enigma que puede ser decifrado y por lo tanto depende de una técnica religiosa ou filológica — como quieren llamarla — que permita decifrar algo que está oculto pero que se dá a entender, en el sentido etimológico de “enigma”. El secreto es algo que está escondido. Etimologicamente también tiene que ver con un lugar donde hay algo que alguien tiene escondido y hay que entrar ahí, es una acción la que supone “descubrir” un secreto. Entonces, ahí otra vez encuentro una relación entre “sentido y lenguaje”, una relación que se puede establecer alrededor de todo este juego con el que sabe algo que no quiere que los demás sepan, que, por supuesto, en el genero policial tiene un lugar importantísimo¹¹.

O segredo não pede interpretação, não admite decifração. Não é da ordem das mensagens que exigem um modo especial de leitura para se abrirem a um significado oculto. É antes uma informação subtraída. Quando penso na anedota de *Sua*, então, ou no caso, no relato dentro de outro relato, contado, talvez, simplesmente para passar as longas horas da noite à espera de Maggi, ou para dar um pouco de contorno à figura do poeta local, quando penso, então, nesta cena, vejo que também não há nada de enigmático nela: nada que peça decifração. Tampouco há segredo. Tudo está dito: era uma vez Marconi. Ele recebeu cartas muito singulares de uma mulher que assinava *Sua*, antes de seu nome e sobrenome e número de

Quanto ao segredo, é também um vazio sem sentido. É algo que você quer saber e não conhece, como o enigma e o mistério, mas neste caso é algo que alguém sabe e não diz. Ou seja, o segredo é realmente um sentido subtraído por alguém”.

¹¹Tradução nossa: “O que me interessa no segredo é que ele não depende da interpretação, não é um enigma que se decifra e, portanto, depende de uma técnica religiosa ou filológica - como queiram chamar - que permita decifrar algo que está oculto mas que se dá a entender, no sentido etimológico de “enigma”. O segredo é algo que está escondido. Etimologicamente também tem a ver com um lugar onde há algo que alguém escondeu e você tem que entrar lá, é uma ação que envolve “descobrir” um segredo. Então, aí novamente encontro uma relação entre “sentido e linguagem”, uma relação que pode ser estabelecida em torno de todo esse jogo com o qual ele sabe algo que não quer que outros saibam, o que, claro, no gênero policial tem um lugar muito importante”.

telefone. Cartas despidas de qualquer dado ou história pessoal, cartas que pareciam parábolas. Eram escritas em espanhol perfeito, meio quevediano, em estilo também muito singular. Marconi deseja conhecer a mulher, porque desconfia que ela é a melhor escritora que existe. Ele sente ciúmes, porque, se ela se tornar conhecida, ele será apagado da história da literatura argentina. Os dois se encontram. Resulta que a mulher é feia, “um monstro”, porém muito inteligente. E, além do mais, tem uma estranha teoria: “só se pode escrever com o corpo”, “as palavras são o nosso corpo”, a literatura só pode ser autobiográfica, só se pode escrever a partir da história pessoal. Ela conclui que odeia o próprio corpo, portanto, não pode ser escritora. Marconi esconde dela que já é uma escritora, a melhor, se nega a legitimá-la e a despede dizendo que continue se dedicando ao que faz para ganhar a vida: a bordar panos de prato.

A interpretação é simples. Vai de um personagem a outro: a que é escritora mesmo, escritora de verdade, que alcançou uma qualidade literária invejável, não pode escrever. Acredita não poder escrever. O escritor legitimado se dedica a reforçar esse impedimento para manter sua posição. Estamos diante de uma clara alusão às intrigas e lutas dos escritores pela visibilidade, pela legitimação no mercado, estamos diante também da invisibilização da escrita da mulher talentosa. A questão que faz com que essa passagem pareça um enigma — pedindo decifração — é o porquê de ela estar aí onde está, aparentemente deslocada de qualquer uma das discussões sustentadas pelos personagens na longa noite. Todos homens falando de homens. Essa aparente gratuidade faz com que adquira o *status* de enigma que acena para uma intenção de autor, um desejo de insinuar algo que não está aí, que nos escapa, que não está dito e que, portanto, participa da atmosfera do segredo — um segredo alheio à trama — um segredo exterior ao texto. É esse segredo que minha leitura fareja.

O próprio Piglia me autoriza esse tipo de interesse. “Hay un sujeto que decide escribir. Entonces, no me parece que la figura de ese sujeto sea algo que deba ser excluído de la discusión de la crítica como un elemento que alteraría la verdad de la lectura¹²” (PIGLIA, 2015, p. 221).

Há algo aí, quando Piglia faz aparecer como um fogo de artifício — algo que dura menos de cinco páginas e desaparece da trama e do livro — uma figura de autoria feminina de quem não se pronuncia o nome. Algo como a melhor escritora que não tem obra, porque acredita que não pode

¹²Tradução nossa: “Há um sujeito que decide escrever. Portanto, não me parece que a figura desse sujeito seja algo que deva ser excluído da discussão da crítica como um elemento que alteraria a verdade da leitura”.

ser escritora. Poderíamos entrar no enigma — por que essa anedota está aí? — pelo que Piglia fala sobre “o mito de escritor”, na mesma entrevista *Volver a empezar*:

A mi me interesan mucho los mitos de escritor, me parece que junto con los textos hay un aura, ciertas imágenes que actúan, en secreto, en los resquicios, entre las palabras, como quien vislumbra un rostro cubierto con un tul (...) Hay una construcción del sujeto que es una combinación rara de palabras, acontecimientos, tragedias, datos, que habilmente quitan al sujeto de la normalidad, diría yo. El sujeto es sacado de la normalidad y ese corte está secretamente ligado a su escritura (...) Quiere decir: el mejor escritor del siglo XX, quizás, Kafka, no podía escribir. Ahí hay un mito (...) Es una relación paradójica entre el texto y el sujeto lo que funda el mito¹³. (PIGLIA, 2015, p. 220).

Me parece que a anedota de *Sua* é a ilustração dessa teoria. O grande escritor é aquele que acredita não poder escrever e esse dado exige um modo especial de ler. É aquele que crê escrever algo menor, devotado ao fracasso, à não publicação, ou à publicação depois da morte e contra sua vontade. Poderíamos, além de Kafka, pensar em outros escritores, Macedônio Fernandez, por exemplo, de quem Piglia diz ser um dos maiores escritores e só escreveu dois livros. E essa cena começa a construir a outra cena, talvez a mais importante do livro, a que fecha a noite e o relato: o encontro de Kafka com o jovem Hitler. As longas páginas sobre o hipotético encontro entre os dois em Praga sustentam também uma teoria da leitura, porque é associando as cartas e diários de um e a biografia de outro que Tardewski e mais ninguém além dele vê esse encontro. A teoria da leitura esboçada nessas páginas é esta: “Ninguém sabe ler, ninguém lê. Porque para ler, disse Tardewski, é preciso *saber associar*” (PIGLIA, 1987, p. 186, itálico meu). É o que vou tentar fazer aqui com *Sua/Kafka*.

Ao associar o início dos diários de Kafka e o que ele diz numa carta a seu amigo Rainer Jauss, Tardewski encontra a suposta prova do encontro entre Kafka e Hitler. Ele sustenta que nesse encontro Adolf, ou seja Hitler antes

¹³Tradução nossa: “Me interesse muito pelos mitos de escritor, me parece que junto com os textos há uma aura, certas imagens que agem, secretamente, nos resquícios, entre as palavras, como quem vislumbra um rosto coberto por um véu (...) Há uma construção do sujeito que é uma rara combinação de palavras, acontecimentos, tragédias, dados, que tira habilmente o sujeito da normalidade, eu diria. O sujeito é tirado da normalidade e esse corte está secretamente ligado à sua escrita (...) Quer dizer: o melhor escritor do século XX, talvez, Kafka, não podia escrever. Há um mito aí (...) É uma relação paradoxal entre o texto e o sujeito que funda o mito”.

de ser Hitler, teria dito a Kafka algo que o teria impressionado terrivelmente. Então ele conclui que “o gênio de Kafka foi ter compreendido que se aquelas palavras podiam ser ditas, então é porque podiam ser realizadas” (PIGLIA, 1987, p. 186). Assim, “ele é aquele que sabe ouvir” — outro modo de dizer “ler”, outro modo de dizer “associar” — e “faz em sua ficção, antes de Hitler, o que Hitler lhe disse que iria fazer. Seus textos são a antecipação daquilo que via como possível nas palavras perversas daquele Adolf, palhaço, profeta que anunciava, numa espécie de sopor letárgico, um futuro de uma maldade geométrica” (PIGLIA, 1987, p. 190). Eis uma leitura por associação que fornece uma chave de leitura para entender Kafka, o escritor que escrevia por parábolas, o escritor do gosto aos enigmas, o escritor impossível de decifrar. “Como era possível que ninguém tivesse entendido? Perguntara-se Tardewski. Ou será que só lemos o que já lemos diversas vezes, para procurar nas palavras o que sabemos que está nelas, sem que nenhuma surpresa possa variar seu sentido?” (PIGLIA, 1987, p. 187).

Assim como Renzi havia construído a igreja de Arlt algumas páginas antes da cena de *Sua*, agora Tardewski constrói a igreja de Kafka. Se Renzi construiu a igreja de Arlt contra Borges, ou pelo menos isolando Borges numa estética do século IX, ou respondendo a uma estética do século IX, enquanto Arlt fundava a modernidade argentina, agora Tardewski, algumas horas depois, dentro da mesma longa noite constrói a igreja de Kafka contra Joyce:

Joyce carrega um estandarte que diz: Sou aquele que supera todos os obstáculos, enquanto Kafka escreve num bloco e guarda num bolso da sua jaqueta abotoada esta inscrição: Sou aquele a quem todos os obstáculos superam. Kafka disse, diz Tardewski: Enfrento a impossibilidade de não escrever, a de escrever em alemão, a de escrever em outro idioma, ao que se poderia acrescentar quase uma quarta impossibilidade: a de escrever. Essa quarta impossibilidade era, para ele, a suprema tentação. Para ele que soubera dizer: qualquer coisa que eu escreva. Por exemplo a frase: Ele olhou pela janela, escrita por mim, já é perfeita. De que perfeição se tratava?, diz Tardewski. Por um lado, o ideal de Kafka quanto à perfeição formal e estilística era tão rigoroso que não tolerava transações. Mas ao mesmo tempo soube melhor que ninguém que os escritores realmente grandes são aqueles que sempre enfrentam a impossibilidade quase absoluta de escrever. (PIGLIA, 1987, p. 194)

E essa contraposição entre Joyce e Kafka traz de volta a cena de *Sua* em que ela é, de certa forma, associada a Kafka e Marconi associado a Joyce:

“Joyce, como dizia aquela mulher que borda toalhas referindo-se aos poemas de Marconi, é muito, como dizer-lhe?, muito laboriosamente virtuoso. Um malabarista, disse. Alguém que faz jogos de palavras como outros fazem jogos de mãos” (PIGLIA, 1987, p. 193-94).

Lembro que *Sua* reparou em Marconi a vontade de agradar pela destreza técnica. “Kafka, em compensação, é o equilibrista que anda no ar, sem rede, e arrisca a vida tentando manter o equilíbrio, movendo um pé, depois, muito lentamente, o outro pé, sobre o arame retesado de sua linguagem.” (PIGLIA, 1987, p. 194). A contraposição é elegante, mas lembra também a única possível descrição do que seria a feiúra de *Sua*, sua dificuldade de atravessar o ar, o simples ar, atravessando-o como os simples mortais, as pessoas normais, atravessariam um rio com a água na virilha.

Todos conhecemos as fotografias de Kafka. Ele nunca foi um escritor bonito. E seu diário está repleto de reclamações contra o corpo. Uma delas: “Escrevo isso com toda certeza de desespero por meu corpo e pelo futuro com esse corpo” (KAFKA, 2018, p. 27). *Sua*/Kafka, parece ser o melhor gesto de aproximação pra entender um pouco essa passagem em seu teor de enigma. Mas isso nada esclarece sobre essa figuração do mito do escritor que acredita não poder escrever ser a de uma mulher. Por que o mito de escritor de Kafka aparece aqui travestido de mulher? A que modo de ler essa passagem aponta?

Poderíamos arriscar uma ideia. A de que Piglia encena uma teoria: a de que Kafka falou do século no qual os judeus sofreram o seu genocídio anunciado primeiro a ele pelo jovem Hitler. Um judeu falando da morte dos judeus de modo cifrado em sua literatura. Ao colocar em cena uma mulher que também escreve por parábolas e acredita, como Kafka, não poder escrever, Piglia estaria apontando para a existência, o surgimento, de uma mulher como a escritora de seu século. Uma mulher falando de outra coisa que não de si mesma e de seu corpo. Uma mulher falando, então, do mundo por parábolas. Uma mulher que se anuncia como a escritora mais importante do novo século mas que, se depender da legitimação masculina, vai ser sempre uma não escritora. Apenas um corpo matável? E que talvez, por isso mesmo, seria aquela capaz de ver e de escrever sobre o extermínio de mulheres que se faria visível e incômodo no final do mesmo século.

Há duas possíveis ressalvas. O mundo da literatura em Piglia, é um mundo masculino. São raríssimas as aparições de mulheres em seus livros e entrevistas. É difícil sustentar que Piglia reservaria a uma mulher o lugar de escritor do novo século. E quem escreveu de maneira mais contundente

até agora sobre o extermínio das mulheres foi um homem: Roberto Bolaño, em seu romance **2666**, póstumo, publicado em Barcelona em 2004 e no Brasil em 2010. Ele é quem mostra esse grande cemitério a céu aberto onde jazem em covas abertas, mutiladas, centenas de mulheres, cujos assassinos nunca foram punidos. E antes dele, também Sérgio Gonzáles Rodrigues, em **Huesos en el desierto** (2002). Embora seja justo dizer que Bolaño rende homenagem em seu livro a três mulheres importantes no trabalho de investigação e de enfrentamento da sociedade mexicana e seu modo de tratar os crimes: a primeira menção é a uma “jornalista de Il manifesto” cuja matéria reverbera na Itália (BOLAÑO, 2010, p. 52); a segunda menção é a uma jornalista com nome: Guadalupe Roncal, do México, DF e atua como detetive ou “jornalista secreta” que “conhece tudo o que diz respeito aos assassinatos” (BOLAÑO, 2010, p. 290); e a terceira menção é a uma deputada, Azucena Esquivel Plata, que dá um longo depoimento ao jornalista Sérgio Gonzáles (o personagem de **2666**) e entendeu que a criminalidade tem seus laços com a política.

O ensaio de Rita Laura Segato, *Território, soberania e crimes de segundo estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez* (2005) dá uma dimensão da complexidade que envolve a investigação desses crimes de feminicídio e, por conseguinte, faz reverberar o entrelaçamento entre verdade e ficção no livro de Bolaño (2010), não porque trate dele, mas porque mostra num ensaio a faceta perversa do enlaçamento entre o Estado, o tráfico de drogas e o mais simples preconceito contra a mulher. Sabe-se que *A parte dos crimes*, foi a última a ser escrita por Bolaño (2010) e que ficou sem sua última revisão. Ainda assim, as duas páginas que mostram os policiais encarregados das investigações tomando café da manhã e contando piadas machistas são um exemplo bruto da perversidade e do descaso com que é tratado o problema (BOLAÑO, 2010, p. 527). Recentemente, Patrícia Melo lançou *Mulheres empilhadas* (2019), que trata do feminicídio no Brasil, mesclando casos reais a um enredo ficcional, o que demonstra que o tema entrou para a discussão na literatura brasileira com alcance massivo, já que a autora é uma das mais lidas, dentro do gênero policial.

De todo modo, creio ser possível ler o enigma de *Sua*, — mesmo que à revelia de Piglia — se não como uma espécie de “profecia”, então como um apontamento sobre o perigo que pode se tornar para o mundo masculino dos escritores visionários uma mulher falando do mundo e não apenas de seu corpo e de sua vida. Mas por que a mulher não poderia falar de si? E em que medida a parábola e a escrita autobiográfica, a escrita do corpo seriam

opponentes? A que apontaria, numa “teoria da leitura” esse embate ensaiado no “enigma de *Sua*”?

A escrita feminina como escrita secreta

Em *A citação privada*, de **O laboratório do escritor**, pode haver uma pista: “Simone Weil”, diz Piglia (1994, p. 63),

aponta a voz feminina como oposta à tradição escrita: o arquivo da memória se constrói no corpo da mulher em oposição à escrita, ligada, desde sua origem, às técnicas do Estado, à comunicação religiosa, aos cálculos agrários. O relato feminino (Sherazade) resiste aos ditames do rei.

Na interdição da escrita pública, em sua clausura privada, a essa mulher — *Sua*, por exemplo —, resta escrever cartas, diários secretos e contar histórias. E talvez por isso se diferencia de uma escrita aderente “aos ditames do rei”. Seu tema é pessoal, privado, tem a ver com a própria experiência, a vida doméstica. Piglia (1994, p. 48) pensa a escrita secreta como uma escrita feminina: “Há um assunto feminino nas escritas secretas, uma espécie de obrigação de escrever às escondidas que é totalmente política”. Sua escrita secreta pessoal é o diário, que o define, desde a década de 80, como sua obra-prima póstuma. Não necessariamente a escrita feminina é uma escrita da mulher. Uma escrita feminina é a escrita secreta, potencialmente política, desafiadora da escrita oficial.

Se nessa entrevista a citação de Simone Weil é ligada à escrita secreta e ao seu diário, curiosamente, a mesma citação aparece entre uma reflexão sobre a ligação da escrita com a divisão do trabalho, segundo Lévi-Strauss, e duas histórias sobre decifração em *Notas sobre literatura em um diário*, de **Formas breves**:

A escrita está na origem da divisão do trabalho, segundo Lévi-Strauss. Não há escrita sem opressão, sem desigualdade social, não há escrita sem Estado. Mas a escrita é vista também como a origem do espírito de rebeldia: “Começou então a difundir-se o rancor de quem se esfalfava trabalhando para outros (escreve Li Po, cita Etiembre); tão engenhosa arte tendia diretamente a solapar as prebendas, os privilégios e o espírito dos poderosos”. (PIGLIA, 2004, p. 84)

E, depois de fazer a mesma citação de Simone Weil, que nessa nova

posição sublinha o caráter duplo da escrita, ele continua:

A decifração das escritas secretas e das línguas perdidas como “revelação” psicótica e mística. Conta-se que, depois de trabalhar durante meses no texto escrito em sumério (que é a primeira forma de escrita conhecida), na tarde em que finalmente conseguiu ler o fragmento, George Hughtington, uma das glórias do departamento de arqueologia do Museu Britânico, saiu ao corredor, começou a despir-se e disse: “Após dois mil anos de silêncio, sou o primeiro a escutar essa voz”. Morreu muito jovem, aos trinta e dois anos, internado numa clínica psiquiátrica nos Alpes suíços. De noite, os enfermeiros ouviam-no rir baixinho e falar com alguém numa língua exótica. (PIGLIA, 2004, p. 85)

Há aqui uma pequena história da origem da escrita que vai da opressão à artimanha e da cifra à decifração como uma história reversa. Afinal, em **Respiração artificial** é Arocena, o agente a serviço do Estado quem decifra as letras/mensagens das cartas, cujo ato de cifrar era arte para a proteção dos corpos de homens e mulheres perseguidos pelo Estado. Na história do tio Marcelo Maggi, portanto, na história familiar de Emílio Renzi, há um segredo ligado a uma mulher entrelaçado a outro segredo, de Estado. E é nessa tensão que o livro se sustenta. Numa tensão de decifração. Entre a história familiar e a história política nacional. Mas também entre a escrita como carta condenatória e a escrita como libertadora, repositório de uma verdade. Entre duas espécies de segredo que definem a vida de Marcelo Maggi. São esses dois segredos, o público e o privado, que traçam o enredo. “Dá uma história?” A pergunta que abre o livro tem a ver com uma primeira carta do tio e uma foto “eu no colo dele”. Eu, o autobiográfico, e ele, a biografia, o tio desaparecido e que só se deixa ver por cartas. Mas tem a ver também com o arquivo de Henrique Ossório.

Um primeiro desaparecimento tem a ver com uma mulher: é o que se deixa ver primeiro. Mas logo entendemos, cifrada na relação entre Maggi e o Senador, a segunda história, a história secreta, aquela que ultrapassa o círculo familiar e vai para o foro público. Esperancita é a mulher fatal, pertencente à casa, alheia à vida pública do pai e do marido. A mulher oficial que é abandonada depois de seis meses de casamento. Coca, a outra, é a mulher da vida — bailarina de cabaré — e da vida pública. É ela que devolve o dinheiro de Esperancita enquanto Marcelo Maggi está na cadeia. E é somente muito depois que se fica sabendo, por uma carta deixada por Esperancita pouco antes de morrer, que Marcelo não tinha fugido com seu dinheiro depois de seis meses de casamento. Mas Marcelo é categórico: “não se deve permitir

que alterem nosso passado” (PIGLIA, 1987, p. 15). E assim ficamos sem saber qual das duas histórias de Esperancita é a verdadeira. Assim como não sabemos qual é a verdade sobre Enrique Ossório, em cuja biografia trabalha Maggi e depois Renzi, se foi um espião a serviço de ou contra Rosas. Só “dá uma história” porque há muitos mal-entendidos a serem contados e porque se pode cifrar a história Argentina na história pessoal e vice-versa. Aqui, a escrita secreta, a escrita feminina, a carta esclarecedora que se guarda como um segredo de túmulo se entrelaça com a história masculina, de segredos de Estado, mas sem que nunca mudem de polos. Os segredos femininos permanecem os “assuntos femininos”. E só dá uma história por causa da reversibilidade ler/escrever. Piglia escreve a leitura de Renzi das pistas deixadas pelo tio desaparecido. Apenas pistas que pedem para ser associadas mas que não revelam nenhuma verdade.

Pelo diário de Piglia, sabemos que era sua intenção terminar o relato com “o monólogo de Coca”, que não aparece na versão final do romance e que entrelaçaria os assuntos femininos e os assuntos de Estado. Ao que tudo indica, Piglia descobriu durante a escrita que seria melhor não revelar o segredo, não permitir que Coca revelasse o segredo de Maggi. O segredo de sua dupla desapareição.

Lunes, 5 [março, 1979]

Novela. 1. El tío Maggi. 2. Arocena. 3. Viaje del narrador a Concordia. Maggi está desaparecido. Conversa con Tardewski y va a ver a Coca. 4. Monólogo de la Coca. 5. El archivo. (PIGLIA, 2017, p. 158)

Martes 12 [junho, 1979]

No avanzo en el monólogo de Coca, la ex mujer de Marcelo Maggi que vive del otro lado del río, en Uruguay. Descarto, sin estar muy seguro, la posibilidad de que todo esté contado por el narrador. Tal vez, entonces, un delirio de Coca, que habla sola. (PIGLIA, 2017, p. 178)

Miércoles 13

No sé qué historia debo contar y tampoco encuentro el tono. Monólogo de la Coca “hablado”, ¿un registro de la voz? El narrador está con un grabador. ¿Se podrá escribir de otro modo? No encuentro el camino, no hay anécdota. Después de varias horas de trabajo escribo un borrador de un monólogo de la Coca, seis páginas que he vuelto a leer recién. No parece estar nada mal, *quizá ella es la única que cuenta la historia del secuestro de Marcelo* (PIGLIA, 2017, p. 178, grifo meu).

Sábado 16

¿El monólogo de la Coca podrá ser el capítulo II de la novela? En ese caso, el viaje del narrador a verla se habrá anticipado y podría cerrarse ahí la primera parte, antes de entrar en el archivo. Entonces podría ser algo así pero todavía no sé cuál es. Quizá un resumen final del narrador que ya ha leído el archivo y conversa de todo eso con Coca. ¿Pero no es reiterar la conversación de Tardewski? (PIGLIA, 2017, p. 179)¹⁴

E então já em janeiro de 1980:

Martes 8

Plan de trabajo. 1. El Senador. 2. Censor. 3. Tardewski. 4. Maggi-Renzi. 5. Pasar todo en limpio. (PIGLIA, 2017, p. 186-87)¹⁵

O monólogo de Coca desaparece da versão final, mas ela é a guardiã do segredo ou da “verdade da história de Marcelo Maggi” e que nunca é contado, permanecendo como a história cifrada, modelo descrito nas teses sobre o conto. O leitor é levado a sentir o não dito que entrelaça as duas histórias, a pessoal, familiar e a política, nacional.

Em que medida o enigma de *Sua* aponta para o monólogo de Coca? O monólogo de Coca foi cifrado na estranha conversa sobre o relato autobiográfico de *Sua*? O nome elidido da remetente das estranhas cartas

¹⁴Tradução nossa: “Segunda-feira, 5 [março de 1979]: Novela. 1. Tio Maggi. 2. Arocena. 3. Viagem do narrador a Concordia. Maggi está desaparecido. Ele conversa com Tardewski e vai ver Coca. 4. Monólogo da Coca. 5. O arquivo.

Terça-feira, 12 [junho de 1979]: Não avanço no monólogo de Coca, a ex-mulher de Marcelo Maggi que mora na outra margem do rio, no Uruguai. Excluo, sem ter muita certeza, a possibilidade de que tudo seja contado pelo narrador. Talvez, então, um delírio de Coca, que fala sozinha.

Quarta-feira, 13: Não sei que história contar e também não consigo encontrar o tom. Monólogo de Coca “falado”, um registro da voz? O narrador está com um gravador. Pode ser escrito de outra maneira? Não consigo encontrar o caminho, não há argumento. Depois de várias horas de trabalho, escrevo um rascunho de um monólogo da Coca, seis páginas que acabo de reler. Não parece nada mal, talvez ela seja a única a contar a história do sequestro de Marcelo.

Sábado, 16: O monólogo da Coca poderia ser o capítulo II do romance? Nesse caso, a viagem do narrador para vê-la terá sido antecipada e a primeira parte poderá ser encerrada aí, antes de entrar no arquivo. Então pode ser algo assim, mas ainda não sei o que é. Talvez um resumo final do narrador que já leu o arquivo e fala sobre tudo isso com a Coca. Mas não é repetir a conversa de Tardewski?”

¹⁵Tradução nossa: “Terça, 8: Plano de trabalho. 1. O senador. 2. Censor. 3. Tardewski. 4. Maggi-Renzi. 5. Passar tudo a limpo”.

seria “tia Coca”? Não há como responder a essas perguntas, mas talvez, a partir dessa vinculação, seja possível ler de outro modo o autobiográfico de que fala *Sua*: um falar de si que traz o perigo da tortura e do desaparecimento pelas forças do Estado. “Nós falamos e nossas palavras são o nosso corpo”. O corpo passível de todos os tormentos. O corpo que sofre a violência do Estado. Por que o “sequestro” de Marcelo Maggi, sobre o qual não se fala, não está ligado ao casamento com Esperancita que não deu certo, mas ao casamento com o arquivo, que permanece para sempre censurado. Ao levantar a história de Enrique Ossório, tanto no passado como no presente da narrativa, Marcelo Maggi encontra a força do Estado que censura e faz desaparecer o corpo que fala/escreve.

O corpo de *Sua*, o desespero de Kafka diante do próprio corpo, como um índice da fragilidade da vida diante da desmesurada força do Outro oficial. “O discurso da ação é falado com o corpo. ‘O discurso da ação’, disse o senador, ‘é falado com o corpo’. Como o senhor vê, sou um paralítico” (PIGLIA, 1987, p. 40). Além da ênfase dada na repetição, podemos ler no mesmo parágrafo:

‘As palavras são a única coisa que possuo. E direi mais’, disse o senador, ‘as palavras são minha única atividade. Portanto, em resumo, não devo ser considerado representativo, visto que as outras funções que poderiam ajudar-me a apoiar minhas palavras com o corpo estão atrofiadas. (PIGLIA, 1987, p. 40).

Qualquer semelhança é mera coincidência? Um homem público que se tornou paralítico não pode ser considerado representativo. Uma mulher escritora, cujo corpo não é o representativo da mulher na sociedade, não pode ser escritora. Uma mulher feia é igual a um homem paralítico? É preciso lembrar que aos dois é reservado apenas o direito de escrever cartas. Ou seja, suas ideias ficam restritas ao círculo íntimo. Ambas personagens falam apenas uma vez, cada um uma única cena, cada um testemunhando a presença corporal elidida das cartas.

“Tudo o que vivemos se apaga”

No enigma de *Sua* estão duas coisas mais: a frase final das Investigações filosóficas, de Wittgenstein, que abre a segunda parte de **Respiração artificial** e que é citada por Tardewski ao falar de sua experiência sob influência de

seu mestre “Sobre aquilo de que não se pode falar, é preciso calar” (PIGLIA, 1987, p. 152), e toda uma história sobre sua admiração sobre o fracasso ou sobre os *tipos fracassados*, longa cadeia que inclui, claro, Kafka, Wittgenstein e o próprio Tardewski. A outra coisa é uma espécie de “moral da história” de *Sua*: “Porque outra das virtudes do fracasso, disse, é que nos ensina que nada jamais deixa sua marca no mundo. Tudo o que vivemos se apaga e isso talvez, disse, é o que aquela mulher da história de Marconi compreendera” (PIGLIA, 1987, p. 150). As palavras vão embora com o nosso corpo.

Não esqueçamos que a epígrafe do livro **Respiração artificial** é de T. S. Eliot: “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience”¹⁶. Todas as vezes que aparecem no romance reverberam essa epígrafe. Todos tratam de dar algum sentido a suas experiências ainda que só se deparem com equívocos. E é com esses equívocos que, talvez, se possa decifrar de novo a vida vivida. É isso que Piglia defende no belo texto de **O último leitor** (2006): “Uma narrativa sobre Kafka” e que eu, outra vez, associo com *Sua*.

Trata-se de dar contorno à figura da leitora ideal tal qual Felice aparece para Kafka na noite em que a conhece. Piglia narra, associando (com o mesmo procedimento de Tardewski em **Respiração artificial**) suas cartas a Felice e o conto *O veredito*. Nessa narrativa, sustenta que Kafka “descobre uma nova maneira de ler: a literatura dá forma à experiência vivida, constrói-a como tal e a antecipa” (PIGLIA, 2006, p. 50) e que “a escrita é um resumo da vida, condensa a experiência e a torna possível” (PIGLIA, 2006, p. 51).

E como Piglia descobre que Kafka faz isso? Reconstruindo o encontro Kafka-Felice pela chave escritor-leitora ideal. Seguindo as pegadas das cartas e do conto para reconstruir por “caminhos tortuosos” os acontecimentos da vida que se transformam em acontecimentos de escrita e que, por sua vez, voltam a constituir os acontecimentos da vida. Mas tudo isso, sem que o escritor, Kafka, se dê conta deles antes de tê-los escrito. Ao reler as cartas, bem como as biografias, o diário e a ficção de Kafka, Piglia sublinha as passagens que vão delineando nele o desejo e a sedução da leitora que, nunca, no entanto, poderá se tornar sua mulher, fora de seu papel de empregada disposta a ler e copiar o que ele escreve. Nesse sentido, poderíamos pensar em *Sua* como a leitora-copista-empregada ideal para Kafka: aquela que não poderia seduzi-lo, aquela que sabe que não pode seduzir e que permanece

¹⁶Tradução de Ivan Junqueira (ELIOT, 1981, p. 215): “Vivemos a experiência mas perdemos o significado, e a proximidade do significado restaura a experiência”.

disponível, à distância, como inspiradora, comentadora, musa, escrava, etc. Mas essa mulher não quer ser a copista ou leitora ideal. Quer ser Kafka.

Piglia começa com um poema chinês que Kafka manda a Felice “Na noite profunda” no qual uma mulher toma de um homem uma lamparina e pergunta: “sabe que horas são?”. Uma mulher que, para Kafka, encarna seu maior temor: a mulher que produz a interrupção da escrita. A mulher que impede a escrita, o isolamento e o silêncio. Ele manda essa carta com o poema a Felice no dia 24 de novembro de 1912. No dia 23 de setembro, dois meses antes, havia escrito “O veredito” numa noite, sem interrupção. Ele escreve em seu diário todas as sensações de esgotamento mas também de maravilhamento pelo feito. A cena ideal de escrita acaba assim: “Antes, espreguiçar-me diante da empregada e dizer: ‘Fiquei até agora escrevendo’. O aspecto de minha cama, intacta, como se a tivessem trazido naquele instante mesmo” (KAFKA in PIGLIA, 2006, p. 47). Piglia lê esse relato da noite da escrita como a inversão perfeita da noite do poema chinês.

Em outra anotação do diário, Kafka escreve que deve a história a Felice, “por caminhos tortuosos”. Passa a escrever a ela, porque quer entender a razão disso. “Dessa forma se define um nexo entre a escrita e a vida que não pertence à categoria do autobiográfico” (PIGLIA, 2006, p. 49). Me parece que este é o modelo que Piglia busca e que faz *Sua* defender. Uma relação entre escrita/leitura e vida que está impregnada da experiência, mas que as relações entre uma e outra sejam cifradas a tal ponto que o autobiográfico se transforma em outra coisa. Em enigma. Pela parábola. Uma escrita/leitura que permite explicar, ou pelo menos, fazer ver o vivido. A exata proposição da citação de T. S. Eliot.

Referências

- BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BOLAÑO, Roberto. **2666**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ELIOT. T. S. **Poesia**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- KAFKA, F. **Diários 1909-1912**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: LP&M, 2018.
- KAMENSZAIN, T. **El libro de Tamar**. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2018.

-
- LUDMER, Josefina. **O corpo do delito**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- MAGRI, Ieda. Piglia e a igreja de Arlt. **ALEA**. *Revista de estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 22/2, p. 119-136, mai-ago. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/alea/article/view/40450>.
- MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: Leya, 2019.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. **Respiração artificial**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- _____. **Nome falso**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- _____. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- _____. **La forma inicial. Conversaciones en Princeton**. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2015.
- _____. **Teoria de la prosa**. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2019.
- _____. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. **Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida**. Volume 3. Apple Books, 2017.
- PRIETO, Ana. “Parejas de autores: entre la primera lectura y la critica en negativo”. **Clarín**, Revista Ñ, 12/07/2018. Disponível em: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/primera-lectura-critica-negativo_0_By9ytIr7m.html. Acesso em: 26 fev. 2020
- RODRIGUES, Sérgio Gonzáles. **Huesos en el desierto**. Barcelona: Anagrama, 2002.
- SEGATO, Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 265-285, agosto de 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 fev. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200003>.

PARA RELER *O ATENEU*¹

TO RE-READ *O ATENEU*

Márcia de Souza

Universidade Comunitária da Região de Chapecó, Unochapecó, Chapecó, SC, Brasil

Resumo: Neste artigo, discutimos como o literário se configura em *O Ateneu* e consideramos a complexa arquitetura da obra como alegoria da sociedade brasileira no fim do século XIX. Correlacionamos as posturas literária, política e artística do autor às percepções da crítica. A compreensão de diferentes posicionamentos fizeram-nos concluir que a produção literária de Pompeia, o projeto político-cultural do escritor-artista, oferece campos de tensões a serem atualizados. O reposicionamento da crítica diante de detalhes da obra, a leitura dos desenhos, mostra o horizonte artístico da narrativa, o qual não pode ficar alheio ao campo de reflexões.

Palavras-chave: Raul Pompeia; literatura brasileira; crítica literária; leitura.

Abstract: In this paper, we discuss how the literary is configured in *O Ateneu* and consider the complex architecture of the work as an allegory of Brazilian society at the end of the 19th century. We correlate the author's literary, political and artistic postures with the perceptions of the critic. The understanding of different positions made us conclude that the literary production of Pompeii, the political-cultural project of the writer-artist, offers fields of tensions to be updated. The repositioning of criticism in the face of details of the work, the reading of the drawings, shows the artistic horizon of the narrative, which cannot be ignored by the field of reflections.

Keywords: Raul Pompeia; brazilian literature; literary criticism; reading.

Da Composição de *O Ateneu*

A leitura de *O Ateneu*² surge como referência para nos fazer refletir acerca da produção literária brasileira em fins do século XIX. Julgamos

¹Este artigo é resultado de parte dos estudos da tese *O ateneu: ““edifício alegórico”* Doutorado realizado na UFSC em 2019, com a orientação do professor Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela.

²POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. Apuração do texto com o original e introdução por Therezinha Bartholo, ilustração do autor. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, 209 p. Apesar do contato com várias versões, essa foi a escolhida para o trabalho de pesquisa. Usaremos *O Ateneu* com itálico quando nos referirmos à obra, e sem para designar a instituição escolar, o Internato.

relevante considerar a existência de traços da obra de Raul Pompeia ainda não inventariados pela crítica. Partimos da ambientação proposta pela crítica literária brasileira com o objetivo de reivindicar, para *O Ateneu*, o atributo de figurar como imagem alegórica no campo da estética³, para pensar a literatura daquele momento, com o advento da República. Os diferentes pontos de vista da crítica abriram caminho para perceber a hibridiz de dessa obra, permeada por 43 imagens feitas a *crayon* e de autoria do próprio Pompeia.

Voltamo-nos à relevância da *crônica de saudades*, tendo em vista que grande parte das leituras considerou-a como axioma e atribuiu ao autor a identificação de escritor de apenas uma obra. Esse conceito mimetiza um sintoma de literatura difuso nos discursos pedagógicos e apreciado nos livros didáticos. A ideia segue dando o tom para as aulas de Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica, como resultado da formação de professores e das concepções de literatura, por vezes, elaboradas em cursos de licenciaturas⁴.

Esse ponto de vista é reafirmado qualitativamente com estudos da crítica literária brasileira, em grande parte historiográfica, ponderados neste trabalho ao retomarmos distintos modos de ler *O Ateneu*. Quanto aos dados quantitativos, destacamos as estatísticas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, na qual a busca por assunto, com o nome de Raul Pompeia, traz 94 resultados, com o filtro da grande área do conhecimento em Linguística, Letras e Artes, entre 1965 e 2020. Com os mesmos filtros e com a palavra *O Ateneu*, temos 243 resultados, entre 1930 a 2020, demonstrando-nos o interesse da academia pela obra conhecida como a principal do autor.

Entre os referenciais para esta pesquisa de caráter bibliográfico, destacamos a importante colaboração dos escritores Afrânio e Eduardo Coutinho por terem reunido e publicado as obras de Raul Pompeia em dez volumes – resultado possível a partir de parceria da Editora Civilização Brasileira com a Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC). Durante os anos de 1981 e 1982, foram publicados nove volumes, o último não apresenta data e foi editado pela Prefeitura Municipal de Angra dos Reis com a OLAC.

³Concepção apresentada por Walter Benjamin, no ensaio “Alegoria e Drama Barroco”, na obra **Origens do Drama Trágico Alemão**, 1928.

⁴Fala-se dessa constatação a partir de experiências na escola, seja como professora na educação básica ou como orientadora de estágio na licenciatura em Letras.

Após 25 anos dessas publicações, em 2016, fora lançada a obra *Raul Pompeia*, com seleção e organização de textos por Eduardo Coutinho e Mônica Amim. Evidenciamos também o trabalho de Therezinha Bartholo, publicado em 1993, no qual a pesquisadora reconstituiu *O Ateneu*, com apuração do original pertencente à Livraria Francisco Alves e ilustrado pelo autor. Ainda em 1975⁵, Bartholo chamaria a atenção para o seguinte aspecto: “Embora não seja a feição de desenhista o traço principal da complexa e angustiada personalidade de Raul Pompeia, é de justiça assinalar que nele o desenhista enriqueceu esteticamente a imagem do escritor” (BARTHOLO apud COUTINHO e AMIN, p. 479, 2016).

Como boa parte da crítica não levou em consideração as imagens como fator singular à leitura da obra, o que pode ser resultado da supressão dos desenhos nas reimpressões ou edições de *O Ateneu*, na leitura aqui proposta elas serão observadas como imanescentes à obra, porque afetam a elaboração de significantes.

No ensaio *Sobre as ilustrações d’O Ateneu - dupla vocação*⁶, aponta-nos Paes:

[...] Décio Pignatari me chamou a atenção, certa vez, para o abuso de algumas edições d’O Ateneu em que as ilustrações do próprio Raul Pompéia, constantes da edição definitiva e das reimpressões que dela se fizeram, foram arbitrariamente suprimidas. Lembrei-lhe eu, na ocasião, abuso ainda maior, qual seja uma edição comemorativa do mesmo livro, promovida por um grêmio de editores, trazer não as ilustrações de Pompéia, mas as de um ilustrador moderno, especialmente encomendadas. [...] O que está em jogo é a legitimidade da supressão ou da substituição. Quando o autor de um texto criativo o ilustra de próprio punho, suas ilustrações passam a fazer parte integrante do texto, pelo que suprimi-las ou substituí-las constitui falseamento tão grave quanto o seria o corte de palavras, frases ou trechos inteiros, ou a interpolação de linhas de um outro autor (PAES, 2008, p. 84).

Décio Pignatari chama a atenção para dois aspectos: o fato de se tratar de um texto criativo, e, por isso, ilustrado pelo próprio autor, e as implicações desse tipo de corte em uma obra. Os dados historiográficos e filológicos da pesquisa de Coutinho (1981)⁷ informam a existência de uma versão da obra

⁵Originalmente em: BARTHOLO, Therezinha. **Raul Pompeia no desenho, a outra face de um talento**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 dez. 1975.

⁶Paes também discute *O Ateneu* no ensaio *O art nouveau na literatura brasileira*, nesta mesma coletânea.

⁷POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. (Org.) Afrânio Coutinho. Vol. II. Rio de Janeiro: Civilização

publicada por Pompeia em fragmentos, não no espaço de rodapé, mas em colunas verticais na *Gazeta de Notícias*⁸, Rio de Janeiro, entre abril e maio de 1888, ano de lançamento do livro. E a outra como resultado de sucessivos episódios, desde a venda dos direitos da obra para Alves e Cia, em 1894. Pompeia atualizou o texto, fez correções, organizou um bloco de notas em que indicava cortes, acréscimos, e o entregou com o original. O material fora encaminhado para Paris para incorporar a segunda edição, impressa na Tipografia *Aillaud*, em 1905. Identificada como definitiva, a edição contou com os desenhos deixados pelo autor, gravuras em *crayon*. No entanto, o bloco de notas de Pompeia não foi considerado pelo revisor em Paris,

O revisor fez o que quis com o texto. Não somente desobedeceu a muitas indicações do Autor (então falecido), como também introduziu inúmeras modificações de toda a sorte na escrita de Pompéia. [...] Grave, porém, - e por isso é de se aceitar a hipótese de ter sido um português o revisor - é que grande parte das suas emendas não se limitaram a correções tipográficas, mas visam a modificar o texto, subordinando-o às normas portuguesas, como colocações de pronomes átonos, crase, pontuação, paragrafação etc. Montam 355 as emendas indevidas (COUTINHO, 1982, p. 12).

Com a morte do autor em 25 de dezembro de 1895, não havendo quem fizesse quaisquer contestações, saíram mais quatro edições, de 1912 a 1926 pela *Aillaud*, já com os desenhos refeitos em sépia. A partir da quinta edição, em 1936, a obra passou a ser impressa no Rio de Janeiro, com as gravuras no preto. As graves alterações mencionadas por Décio Pignatari são referentes à edição de luxo, publicada em 1954 pela *Câmara Brasileira do Livro*, em São Paulo, prefaciada por Mário de Andrade e ilustrada por Clóvis Graciano. Em 1956, nova publicação pela *Alves e Cia*, com a grafia simplificada e sem as ilustrações. Em 1955, o *status* da obra mudou para domínio público e passou a ser publicada por várias editoras. Até que, em 1976, Therezinha Bartholo⁹ organizou nova edição pela Editora Francisco Alves, com apuração do texto original. Neste trabalho, fizemos uso dessa edição sem deixar de compará-la a outros exemplares, como por exemplo o

Brasileira, 1981.

⁸'*O Ateneu*', em *Gazeta de Notícias*, de 8 de abril a 18 de maio, 1888. Em volume, também no mesmo ano, com 368 p., seguindo a composição do jornal. A primeira edição, pela Francisco Alves - *O Ateneu* (Crônica de Saudades) - com ilustrações, em 1906, considerada definitiva conforme os originais e os desenhos do autor, com 274 p.

⁹POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. Apuração do texto com o original e introdução por Therezinha Bartholo, ilustração do autor. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

organizado por Afrânio Coutinho, em 1981, pela Civilização Brasileira. O crítico supõe que o livro original tenha sido destruído pela tipografia que executou a primeira edição em 1888. Resta como fonte singular para as pesquisas a edição de 1905 e o bloco de notas, doado pela Alves à Academia Brasileira de Letras.

Ao grande público, às bibliotecas, chegaram e ainda chegam exemplares sem as ilustrações e com as implicações da revisão textual feita em Paris. Os livros didáticos não trazem quaisquer referências à composição artística ou poética de *O Ateneu*, alguns o delimitam ao Realismo, outros ao Naturalismo, com o rótulo de obra confessional.

Em outra direção, vimos em *O Ateneu* um campo literário atravessado por movimentos de simultaneidade que envolvem espaços dentro-fora da instituição, interno-externo à obra, como pudemos ler nas preleções executadas pelos professores do Internato, com ênfase às do Professor Dr. Cláudio, por elas tratarem da crítica à literatura brasileira¹⁰, da *arte, estética, estesia*, termos colocados como título de um dos discursos do Doutor. No entanto, a confluência de sentidos contribuiu, não raras vezes, para notações mais vinculadas à vida do autor, aos comportamentos e memórias.

Os recursos de leitura da obra fizeram com que a trouxéssemos para o presente com o propósito de observar a atemporalidade da narrativa e apreciar não só o momento histórico da produção e suas possíveis relações com a vida do autor mas, de modo paradoxal, os seus efeitos de continuidade. Deslocar *O Ateneu* para o presente, a partir da versão da obra revisada com base no original, com os desenhos executados pelo autor, produz novo lugar à narrativa em perspectiva crítica.

A noção de “perspectiva” é usada tanto para pensarmos os recursos, os efeitos da produção da escrita artística, quanto para observarmos os distintos pontos de vista sobre a produção. Não daremos a esse termo o sentido utilizado pela Renascença, e que por muito tempo foi empregado na produção das artes, ou seja, o de representação do espaço natural. Pelo contrário, levaremos em consideração a *perspectiva estranha ou ambígua*¹¹ como possibilidade de criação, por entendermos que ela traz possíveis correlações com a obra de Pompeia, em seu *loop* infinito e não raras vezes paradoxal.

¹⁰As elocuições estão no capítulo VI, p. 109 - 117.

¹¹A exemplo do que fizeram Paul Klee, De Chirico, Cézanne e Maurits Cornelis Escher. Deste último, por exemplo, as obras *Desenhando-se*, litografia de 1948, tamanho 28,5 x 34 ou *Relatividade*, litografia, 1953, 28 x 29 cm.

Para este modo de ler, utilizamos o conceito benjaminiano de alegoria, como novo procedimento crítico no campo da estética, pois o filósofo desloca o termo do século XVII e o recompõe no século XX. O lugar da alegoria neste trabalho se dá como meio de leitura, como procedimento em uma das dimensões circunstanciais de recepção. O cenário de um Internato conformado ao mesmo tempo em instituição científica e campo das artes traz à tona dispositivos¹² para pensá-lo a partir de aspectos paradoxais e alegóricos e discutir como o literário se configura em *O Ateneu*.

A pergunta possui implicações semânticas e direciona o olhar também à compreensão de aspectos formais. A composição da obra na correlação - narrativa e imagens - pode ser um mecanismo para a sua desautomatização, ou seja, são demonstrações de abandono ao lugar comum, da configuração de estranhamentos e, por consequência, da sua literariedade. Essa proposta voltada à observação de simultaneidades para nós é contrapartida às leituras que priorizaram os cenários externos à obra, a vida, as condições sociais e psicológicas do autor. Bosi (2010) não reconhece em nossa língua outro romance que tenha mostrado com tamanha sensibilidade o trauma de uma criança no âmbito fechado da escola, para ele a obra é: “absolutamente singular pela sustentada *coesão de tons* (na expressão feliz de seu primeiro crítico, Araripe Jr.), as imagens alcançam mais de um estrato de significação, abrindo portas a uma leitura irisada, pedra de toque da obra de arte” (BOSI, 2010, p. 51, grifos do autor).

Confluências: arte, poesia e política

No quadro da produção literária brasileira, a atitude experimental de Pompeia pode ser observada para além da prosa poética de *O Ateneu*, faz-se presente em obras pouco visitadas a exemplo de *Canções sem Metro*, responsável por inaugurar o poema em prosa no Brasil, e de *Uma tragédia no Amazonas*, a qual inaugura o gênero policial, em crônicas ou nos escritos políticos. O comportamento reflexivo do autor diante da arte vai ao encontro do que demonstrara como ativista político, em defesa de um projeto político-cultural. Ao lado de amigos, como Araripe Júnior e Alberto Torres, aproximava-se da concepção política do nacionalismo, ideia que tomou o cenário brasileiro, nas últimas décadas do século XIX. “Era um nacionalismo *a favor* do Brasil. [...] Pensavam eles que o Brasil

¹²A ideia de dispositivo como pensado por Foucault, em **Vigiar e Punir**, algo dado no poder das relações; dispositivo panóptico (Idem, 2004, p. 166).

não poderia alcançar o estágio de nação antes de emancipar-se das pragas que lhe marcaram a existência de povo” (COUTINHO, 1982, p. 13, grifos do autor). Pompeia era ciente de que a Independência, em 1822, não promovera autonomia, pois os interesses lusos ainda comandavam todas as esferas do país e influenciavam fortemente a produção cultural. Para o crítico, Pompeia, esse movimento com discernimento colocou em termos a seguinte divisão: “de um lado o Partido da Emancipação, do outro o Partido da Colônia” (Ibidem). Ou seja, de um lado os escravocratas endinheirados, uma *pseudo* sociedade, e de outro os nacionalistas, críticos à exploração social e à Monarquia.

Como militante fluminense, o primeiro artigo abolicionista, *A vergonha da bandeira*, foi publicado em *As Letras*, 1880, revista quinzenal do Grêmio Literário Amor ao Progresso, do Externato do Imperial Colégio de D. Pedro II. O artigo inicia com uma epígrafe de Castro Alves, referência ao poema *O Navio Negreiro*, de 1868, nau dos marinheiros rudes e frios, e com ele Pompeia dialoga:

Por sobre essa imundície, há alguma cousa. Enruga-se. Parece querer fugir ao clarão da lua. Estreita-se. Quer com certeza passar desapercibida... O que é? Vejamos. É um pano sujo? Não; é uma bandeira. O barco representa uma pirâmide de infâmia. O vértice é a bandeira (POMPEIA apud COUTINHO, 1982, p. 32-34).

Como crítico do seu tempo, a atuação de Pompeia no campo intelectual e político não se restringiu à escrita, fez-se presente também na linha de frente da luta pela emancipação brasileira. Em São Paulo, onde estudou direito, ao lado de Luís Gama e Antonio Bento, participou de movimentos clandestinos que organizavam a fuga de negros para lugares menos violentos.

Algumas das marcas dessa relação intelectual x político, reflexos da preocupação de Pompeia em torno de um projeto político cultural, são fortemente delineadas por ele em 23 páginas do prefácio à obra *Festas Nacionais*, de Rodrigo Ocrávio, texto redigido em 24 de fevereiro de 1893¹³:

Mas, onde o seu *sympathico* trabalho realmente avulta, é no que se refere em particular á evolução da nossa grandeza nacional. A este respeito é

¹³OCTAVIO, Rodrigo. **Festas Nacionais**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores Livraria Internacional. 1893. 282 p. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/185598>. Acesso em julho de 2019.

verdadeiramente mais do que um livro: é um acto de coragem. No meio desta immensidade vácuca de mistificações ou dissimulações que é o ambiente normal da nossa critica de historia e costumes sociaes, onde a agitação logomachica dos gritadores acha modo de dizer menos, mil vezes menos do que o silencio para o esclarecimento da consciência publica opprimida, onde o advento da verdade é tão commummente e tão lastimavelmente tolhido pela mercancia productiva do civismo, pela prostituição bem paga dos generosos impulsos da alma patriótica, no meio deste áspero deserto de corrupção e de hypocrisia que se chama entre nós a Opinião e em que se perde, se desespera e succumbe a sinceridade, fatigada de isolamento, vencida de abandono, torturada de hostilidades que se não definem bem, [...] são como uma apparição consoladora de oásis. [...] O quadro histórico é constantemente a cruel affirmação da pátria vencida. A alma nacional segue soffrendo dia a dia, o supplicio de todas as dores. Sentem-se as ladeiras pedregosas do Calvário, no itinerário dos seus destinos... [...] A historia toda do heroismo brasileiro, a tradição dos martyrios é a convulsão precursora de um difficil advento. Dois únicos partidos em guerra de morte, invadem hoje o campo político. Complicado de incidentes mínimos de personalidades, só entre dous adversários se trava realmente o conflicto da politica brasileira — o partido da emancipação e o partido da colônia. Ainda se esgrimem no formidável duello secular os mesmos adversários de 1822. [...] Pouco representando os indivíduos pessoalmente na desordem do turbilhão que nos arreбата; a lucta social em que cada cidadão na actualidade toma parte mais ou menos conscientemente, empenha-se entre as grandes sombras symbolicas, meu amigo, que o seu livro delinea: José Bonifácio — a pátria nova, e José Clemente Pereira — a servidão colonial. [...] Arredado do contagio de gangrena do mercantilismo estrangeiro, do cosmopolitismo dissolvente e desmoralizador da grande multidão, pensativo junto da nossa bandeira, o soldado, tradição da virilidade do povo, responsabilidade histórica perante o futuro, vivia sempre e estava alerta. [...] A definição política da situação é que existe no Brasil um poderoso eleitorado sem voto, dominando o jornalismo das capitães, riquíssimo, numeroso, intelligente, activo como ensina a pratica do commercio, capaz de mover um mundo de manifestações políticas, a que não carece comparecer visivelmente, podendo mesmo nutrir de sua gorda algibeira arruaças e motins, capaz de neutralisar, de paralizar, de supprimir, de matar pela fadiga a administração publica, desde que esta lhe seja molesta, formidável. [...] Tivemos um dia a revolução em nome da dignidade humana. Tivemos a revolução da dignidade política. É preciso que não tarde a terceira revolução: a revolução da dignidade econômica; depois da qual somente poder-se-ha dizer que existe a Nação Brasileira. [...] Eu desejava, ardentemente, meu amigo, que o seu livro, onde existe o frêmito de tanta espontaneidade generosa, o seu livro que tão pungentemente estampa em gravura de sangue a imagem atormentada da Pátria e que tanto espera, não obstante, o seu honrado e raro compêndio de civismo e de historia, marcasse o primeiro golpe ao ultimo combate da nossa emancipação; accendesse nos corações para o protesto vencedor a flamma do ódio vivificante. Do ódio em nome do Brasil: não do ódio mau que offende e victima — do ódio que reage, do ódio que reivindica, do ódio que redime,

do ódio pela Justiça, do ódio santo que é apenas uma fôrma militante do amor (POMPEIA, 1893, p. 1-23).

Dois meses antes do prefácio, Pompeia desenha¹⁴:



Figura 1 - Ilustração de Raul Pompeia.

Fonte: Biblioteca Nacional, Divisão de Iconografia.

¹⁴Material disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>. Acesso em julho de 2019. Os desenhos do autor fazem parte do acervo da biblioteca digital da Fundação Biblioteca Nacional – BNDigital.

Trata-se de alegoria à passagem do Ano Novo de 1883 [Iconográfico] / com a assinatura do pseudônimo Rapp, na qual um velho com a identificação na barra da túnica “anno velho” ergue um bebê com a inscrição “anno novo” na roupa. Não se tem informação sobre o local de publicação do desenho, apenas que fora em 31 dezembro de 1882. Na descrição original aparece em tinta, monocromática, roxo, no tamanho 31 x 23,1cm.

Em uma oitava com dois versos hexassílabos e seis heptassílabos, redondilhas maiores:

O Velho vai p'ro Passado	- o-ve-lho-vai-pro-pas-sa-do	(7 sílabas)
Vai o Novo p'ro Porvir;	- vaio-no-vo-pro-por-vir	(6 sílabas)
De tristezas repassado	- de-tris-te-sas-re-pas-sa-do	(7 sílabas)
O Velho vai p'ro Passado!	- o-ve-lho-vai-pro-pas-sa-do	(7 sílabas)
Resvala o Velho prostrado	- res-va-lao-ve-lho-pros-tra-do	(7 sílabas)
Erguendo o Novo a sorrir!	- er-guen-doo-no-voa-sor-rir	(7 sílabas)
O Velho vai p'ro Passado	- o-ve-lho-vai-pro-pas-sa-do	(7 sílabas)
Vai o Novo p'ro Porvir.	- vaio-no-vo-pro-por-vir	(6 sílabas)

O prefácio de fevereiro de 1883 lembra a imagem de 31 de dezembro de 1882, ambos correlacionam-se ao que identificamos como projeto político cultural do autor. O velho ergue os braços para colocar em evidência um troféu, imagem alegórica de um futuro zoomórfico, lembrando-nos ao mesmo tempo de uma criança e um “porco”. Por um lado a prosperidade na ideia do novo e por outro a sujeira, a doença e a gula¹⁵.

A imagem do porco como algo degradante aparece em outros momentos na produção de Pompeia. No capítulo IV de *O Ateneu*, uma das características de Franco é a de alegorizar à figura do porco. Ele passa a maior parte do tempo de joelhos arrancando cabeça de moscas. Em

¹⁵Em religiões como a judaica e a islâmica o consumo da carne suína é proibido em razão do sentido negativo atribuído ao animal. No Antigo Testamento, Levítico 11,7-8: “Tereis como impuro o porco, apesar de ter o casco fendido e partido em duas unhas, não ruma. Não comereis da carne deles e nem tocareis o seu cadáver; e vós o tereis como impuros.” (Levítico 11,7-8). A questão reaparece no Novo Testamento, como alegoria ao espírito de contradição, àquilo que é proibido “não atire pérolas aos porcos”, aceção de “Não deis aos cães as coisas santas, nem lanceis aos porcos as vossas pérolas, para que não as pisem com os pés, e voltando-se vos despedacem” (Evangelhos de Mateus 8,28-34, Marcos 5:1-20 e Lucas 8:26-29). Referem-se às narrativas do momento em que Jesus pede para os discípulos usarem de prudência para falar do Reino de Deus e não perderem tempo. BÍBLIA. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

determinado momento, às escondidas, Franco molha as narinas no poço utilizado para lavar os pratos das refeições e provoca repugnância, náusea: “‘O porco!’ bramia Aristarco. ‘O grandíssimo porco!’ repetia como um deus fora de si. Em redor todos apoiavam a energia da corrigenda. Resolveu-se, porém, deixar com vida o criminoso” (POMPEIA, 1993, p. 77). Em outro episódio, ao se referir à preleção de Nearco, argumenta Sérgio: “até ao desejo de vaziar os olhos ao público com as pontas da sua clareza, ou derreando-se em frouxos de compaixão pela desgraça de nos não compreendermos, porcos e pérolas” (Idem, p. 105). A imagem do porco é associada ao exagero na cena do piquenique quando à mesa os rapazes demonstravam a “selvageria da boa vontade”, uma alegria transformada em canibalismo: “Alguns rapazes declamavam saúdes, erguendo, em vez de taça, uma perna de porco” (Idem, p. 145). Assim também na alegoria o ano velho brinda o novo com o porco.

A canção *Os Animais*¹⁶ tem início com a epígrafe: “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra” (Gênesis 1:26)¹⁷ Na continuidade, a canção constrói um novo cenário para o momento de criação do homem com a chegada dos animais:

‘Vosso reil’, proferiu Jeová, entregando o Homem à criação. A imagem de argila acordou pouco a pouco num frêmito de vida que lhe percorreu suavemente os membros. [...] Cada qual ofertou ao Homem, em tributo, o que julgava melhor das dádivas do Criador. Veio a águia e ofereceu as asas e os estímulos elevados; o leão ofereceu a juba arrogante e a majestade selvagem; o tigre ofereceu as garras e a sede de sangue; o elefante, a força colossal; o símio, a malícia; a raposa, a sagacidade; a serpente, o veneno e as linhas curvas; o cão, a leal vileza; a hiena, os instintos da traição; o asno, a perseverança; o cavalo, o dorso e a celeridade; o avestruz, o poderoso estômago e a cobiça; o bode, a luxúria; o porco, o próprio ventre e a torpeza; o pombo, a alvura das penas; o cisne, o derradeiro canto; o pavão, a vaidade; o rato, a rapacidade — perícia prática do instinto. O Rei apossou-se de tudo. Estava transformado o anjo de argila. E a natureza unânime aclamou esse monstro. (POMPEIA, 2013, p.93).¹⁸

Ao contrário da visão do cristianismo em que o homem ganha a vida quando Deus o sopra as narinas, a canção mostra-o formado por instintos

¹⁶Em *Canções sem metro*, 2013, p. 93-94.

¹⁷BÍBLIA. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

¹⁸POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Org. Gilberto Araújo. Campinas: São Paulo: Unicamp, 2013.

que procedem de vícios, pecados; imagem incrédula e irônica do surgimento do homem¹⁹, não se distanciando das imagens anteriormente mencionadas, tanto do prefácio quanto no desenho. Vale observar que a menção específica à imagem do porco faz referência a Mateus 8,30-32, momento em que Jesus permite que espíritos imundos entrem nos porcos para se salvar, mas, em seguida, eles lançam-se “ou são lançados” ao mar.

Retornando ao papel intelectual e político de Pompeia, vale destacar a responsabilidade ao fundar os periódicos *Çà Ira*, *Nono Distrito*, *Jornal do Comércio* e colaborar em outros: *A Comédia*, *O Boêmio* e *Entr'ato*. No Rio de Janeiro também colaborou com *A Gazetinha*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde* e *Jornal do Comércio*. “Sua pena vibrante mergulhava na tinta da ironia, da mordacidade, da caricatura cruel. Combatia bravamente pelo abolicionismo no baluarte do escravagismo que era São Paulo” (COUTINHO, 1982, p. 15). Dado o reacionarismo de alguns professores da universidade paulista, ele foi marcado negativamente na academia. Reprovado por perseguições políticas, em 1883, transfere-se para o Recife com o intuito de concluir o curso, onde permaneceu até 1885. Nesse período, Pompeia já era reconhecido entre os colegas como escritor. Após intenso trabalho, retorna de Recife em 1888 e nos dá a conhecer *O Ateneu*.

A vitória abolicionista em 1888 faz com que o foco da crítica volte-se à Monarquia. Os intelectuais começam a divergir e a apresentar ideias opostas; com a morte de Marechal Deodoro da Fonseca, chega ao poder o Marechal Floriano Peixoto e, na sucessão, o civil paulista Prudente de Moraes, eleito em 1894. Alguns grupos começaram a se digladiar e o ambiente de amizades transformou-se em lugar de desrespeito, os jornais transformaram-se em domínios de conflitos entre os republicanos, resultando na formação de dois grupos: os florianistas, com o apoio de Pompeia, apostavam na necessidade de fortalecer a República com a continuação do governo militar, e os civilistas, que apostavam nos benefícios das carreiras civis. É desse cenário que a produção de Pompeia traz as mesclas da arte, da literatura, da crítica, da política e da filosofia.

Para Coutinho (1982), o intenso envolvimento de Pompeia na política acaba por afastá-lo da literatura. Com *O Ateneu* ele torna-se conhecido, no entanto o longo processo de refinamento dedicado à sofisticação de *Canções sem Metro* ocasiona a publicação da obra postumamente. Um episódio marca definitivamente a vida literária e política do autor: em 29 de setembro, no enterro de Floriano Peixoto, Pompeia faz um discurso acalorado e por isso

¹⁹A noção é continuada na *Canção O Ventre*. *Idem*, 2013, p. 101.

é acusado de atacar a imagem do Presidente, rendendo-lhe a demissão do cargo de Diretor da Biblioteca Nacional. Mas, ainda assim, continuou o ativismo político. Nesse mesmo momento, Luis Murat desrespeitou a amizade de longa data e, em São Paulo, publicou um artigo denominando *Um louco no cemitério*, fato que chegou a conhecimento de Pompeia dois meses mais tarde.

Nesse período, Pompeia colaborava com *A Notícia* e, coincidentemente, um dos seus artigos demorou para ser publicado, o que ele atribui a uma difamação feita por Murat. No Natal de 1985, escreveu o último bilhete, no verso monástico “À Notícia e ao Brasil declaro que sou um homem de honra”, (POMPEIA, apud COUTINHO, 1982, p. 18), imediatamente, comete suicídio com o disparo de um tiro no coração, “saudades hipócrita dos felizes tempos.” (POMPEIA, 1993, p. 21).

Entre as Leituras do Internato

Os doze capítulos de *O Ateneu*, em seus estratégicos cenários, são lidos por uma parte da crítica literária sob o consenso de romance de formação ou romance autobiográfico. A análise da obra, com base na oposição dual das dimensões estéticas *conteúdo e forma*, busca a apropriação de significados e colabora para o apagamento de leituras voltadas à complexidade de *O Ateneu*, em sua arte, em sua arquitetura. Nessa lógica de raciocínio, destacamos os argumentos que perceberam em *O Ateneu* referências à obra autobiográfica e de representação do Colégio Abílio²⁰ como a crítica de Mário de Andrade, em 1941²¹:

Raul Pompeia, com rara habilidade, consegue fazer do Ateneu o personagem principal do seu romance. Mas talvez tenha individualizado por demais o colégio, em sua sede porventura inconsciente de vingança. A horas tantas, no capítulo XI, faz o professor Cláudio, um dos raríssimos que elogia pelo valor intelectual, defender o princípio do internato. A defesa é cálida, muito embora bem fraca em seus argumentos conhecidos. Essa parece ser a opinião crítica de Raul Pompeia sobre os internatos, pois, da mesma forma, noutro

²⁰O Jornal do Brasil de 25 de setembro publicou carta de Petrarca Maranhão, na qual ele afirma que *O Ateneu*, que imortalizou Pompeia, ‘outro não era senão o Colégio Abílio, do barão de Macaúbas, Abílio César Borges, hoje Instituto Alves Afonso, na rua Ipiranga’. In: COUTINHO e AMIN, 2016, p. 123. Em 1873, no Rio de Janeiro, Raul Pompeia foi matriculado no Colégio Abílio.

²¹O texto foi escrito em 1941, mas publicado em 1943. ANDRADE, Mário de. *O Ateneu*. In: **Aspectos da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Americ-Edit., 1943. p. 221-236.

capítulo, ele se permite, pela boca do mesmo Dr. Cláudio, uma digressão estética visivelmente pessoal, esposando ideias evolucionistas do tempo (ANDRADE apud COUTINHO e AMIN, p. 220, 2016).

No mesmo ensaio, Mario de Andrade salienta o fato de Raul Pompeia ter sido um homem revoltado, o que lhe traria como resultado uma vida dura e uma obra irregular. De acordo com o crítico, *O Ateneu* é uma caricatura sarcástica em que o termo caricatura é usado para exprimir os exageros de Pompéia no que se referem as suas punições. Para Andrade a obra nem sequer pode ser tratada como romance social, ele a observa como uma vingança generalizada, abusiva, sentimental e ingênua.

Em oposição à leitura de Andrade,

O Ateneu é um 'eco do colégio' e não uma 'cópia do colégio', como habitualmente repetem os que, atando Pompeia a um documentarismo servil, conferem ao seu romance o mero caráter de vindita ou de reportagem de uma realidade existida (IVO, 1963, p. 60).

Em *Enigmas de Raul Pompeia*, texto publicado em 1960 na Revista Brasiliense, José Augusto Guerra apresenta uma análise de importantes aspectos da produção de Pompeia e ressalta o fato de não se tratar de um romancista de costumes ao gosto daquela época, mas de um pesquisador, analista, escritor que não queria servir à realidade do naturalismo. Guerra destaca dois fragmentos apresentando o modo de compreender a crítica do autor de *O Ateneu*. O primeiro para o *Jornal do Commercio* em 1883, e o segundo para seção da *Gazeta de Notícias* em 1888:

Ao que me parece, o romance não deve ser uma série desordenada de cenas chocantes, *shocking*, como dizem os ingleses. Não deve haver de parte do escritor a menor intenção prévia de armar o efeito, maltratando brutalmente a sensibilidade do leitor. Suponho que o romance deve ser o desenho minucioso, tanto mais bem-acabado quanto maior for a perícia do artista, dos diversos caracteres humanos no variadíssimo enredo das circunstâncias.

O romance é um arcabouço dramático em que o autor, ao mesmo tempo que tem de animar os personagens, deve ser o cenógrafo, o marcador, o ensaiador, o contrarregra e o anotador das atitudes dos figurantes. Às vezes é, ao mesmo tempo, o público, e comenta com observações suas, os gestos, as palavras, as situações dos seus fantoches. Para cada um desses deveres do romancista há um gênero especial de estilo. O romance não pode ser uniforme em estilo. (POMPEIA apud GUERRA apud COUTINHO e AMIM, 2016, p. 132-133, grifo do autor).

Paes (2008), ao discutir as origens históricas e a concepção estética do *art nouveau* no Brasil, conceito aplicado em boa parte da produção literária entre os anos de 1890 e 1920, portanto, período antecessor do movimento modernista, afirma que, diferentemente do que costumava acontecer com correntes inovadoras, a arte nova não provocou polêmicas sob o aspecto teórico, não fez manifestos, mas atuou por meio da atividade criadora, silenciosa e convincente de artistas de vários países europeus que, sem pertencerem a determinado movimento ou escola, reagem contra o academicismo e apostavam em novas técnicas, no uso de materiais que surgiam com o desenvolvimento industrial, para criar novas formas ao invés de copiar as antigas.

Coube a Raul Pompéia introduzir entre nós a escrita artística ou a “prosa de arte”, como lhe chamam os italianos. Nas anotações íntimas que deixou, há referências explícitas aos Goncourt assim como críticas à ‘expressão fria’ de Mérimée e à falta de ritmo da prosa ‘sem forma literária’ de Stendhal. Em vez da neutralidade stendhaliana, copiada da do Código Civil, preconizava Pompéia ‘o processo original de dizer — a eloqüência própria’ de cada escritor, visto que ‘a prosa tem de ser eloqüente para ser artística, tal qual os versos’ e que ‘o grande fator do pitoresco, da prosa como do verso, são imagens no ritmo’. Tal concepção teórica de uma quase indistinção entre poesia e prosa, ele a levou à prática não só nas Canções sem Metro, em que o martelamento silábico do verso é substituído pela exibibilidade rítmica do poema em prosa, como n’O Ateneu, onde a freqüência da metáfora e a riqueza inventiva do adjetivo configuram uma prosa de cunho ornamental, bem diversa, nisso, da discrição da prosa machadiana sua coeva. Mas ornamento, no caso, não é acréscimo nem excrescência gratuita; é estilização consubstancial, organicamente ligada ao empenho de caricatura d’O Ateneu, pelo que, conquanto este tenha sido publicado antes da voga arthenovista entre nós, se pode vê-lo como seu precursor no campo da prosa de ficção (PAES, 2008, p. 33).

Seguindo a leitura de Paes (2008), ainda que não seja fácil salientar particularidades comuns da arte nova, pode-se dizer que ela foi a arte característica da chamada *belle époque*, no período que se prolongou de 1870 até a Primeira Guerra Mundial, momento de ascensão da sociedade burguesa, “brilhante e fútil, amante do luxo, do conforto, dos prazeres, em cujas camadas mais cultas os artífices do *art nouveau* encontraram os seus clientes de eleição” (PAES, 2008, p. 31, grifo do autor). Essa situação esclarece o porquê de o movimento renovador ter se desenvolvido principalmente nas artes aplicadas, além de também elucidar a tendência ao ornamento,

definidora de sua estética. A arte nova, para Paes, dada a riqueza ornamental, se aproxima do barroco e se afasta do naturalismo do século XIX porque ela não se quer espelho do cotidiano, voltando-se à “estrutura interior das coisas, os processos ocultos de criação das variadas formas de vida vegetal e animal, para depois estilizá-los, processos e estruturas, em formas artísticas” (PAES, 2008, p. 31).

Modos de pensar a arte em *O Ateneu* são colocados logo no segundo parágrafo do discurso do Prof. Cláudio, em uma de suas importantes conferências ministradas no Internato:

O esforço da vida humana, desde o vagido do berço até o movimento do enfermo, no leito de agonia, buscando uma posição mais cômoda para morrer, é a seleção do agradável. Os sentidos são como as antenas salvadoras do inseto titubeante; vão ao encontro das impressões, avisadores oportunos e cautelosos. A cada mundo de sensações notáveis corresponde um sentido. Os sentidos, teoricamente delimitados, são cinco, múltipla transformação de processo de um único — o tato, exatamente o sentido rudimentar das antenas. Faz-se, tateando instintivamente a procura dos agradáveis: agradável visual, agradável auditivo, agradável olfativo, agradável gustativo, agradável tangível, em suma. O agradável é essencialmente vital; se é às vezes funesto, é porque o instinto pode ser atraído pelas ilusões (POMPEIA, 1993, p. 112).

Perceber as formas de arte priorizando o tato como, entre os sentidos, determinante, recobra as discussões de Benjamim, à medida que o filósofo observa a predominância do tátil na percepção da arte por parte das coletividades, sugerindo a própria reestruturação das formas de recepção, o que na arquitetura se faz presente também nas formas originárias, por fim revelando as tensões vivenciadas no presente com o domínio do tátil sobre o ótico.

A arte é primeiro espontânea, depois intencional. [...] As manifestações espontâneas são coevas de todas as sociedades; a poesia popular, por exemplo, não desaparece, nem a eloquência, ainda menos o amor. As manifestações intencionais, ampliações, aperfeiçoamentos do modo primitivo de expressão sentimental, sujeitam-se aos movimentos e vacilações de tudo que progride (POMPEIA, 1993, p. 115).

No discurso do professor, desde o nascimento do homem ou, podemos entender ainda, na violência do nascimento, o tato é caracterizado como responsável pelas seleções, entra em tensão quando qualificado de

rudimentar, podendo ser fundamental mas imperfeito, às vezes prejudicial, se enveredado nas ilusões.

Alguns diagnósticos sobre *O Ateneu* procuraram esgotar o texto em definições²² periódicas, preocupadas com o enquadramento das produções em horizontes de expectativas do leitor, em suas exterioridades. Sob esse aspecto, atenta José Veríssimo (1915)²³ que *O Ateneu* fora mais comentado do que efetivamente lido. O crítico ainda mostra características da obra que podem ser conciliadas ao fato de Pompeia não ser um trivial contador de anedotas, mas dono de uma filosofia de vida, de sentimentos e sensações estéticas, capaz de colocar a ironia como uma das principais características na produção literária do jovem escritor.

Na sua filosofia de um ironista inato, misturava-se em doses desiguais, que a emoção ora aumentava de um lado, ora de outro, a um pessimismo, ou antes amargura sentimental, um otimismo ou um entusiasmo que eu chamaria intelectual ou de estudo, se me pudesse convencer de que não provinha das mesmas fontes de seu sentimento. Que esta era, afinal, a nascente de suas faculdades mestras, temperadas embora pela sua ironia. E é o caso da ironia, a inspiradora principal do seu livro, livro comovido, sincero, saudoso mesmo, como ele lhe chamou denominando-o crônica de saudades, mas sobretudo irônico e frequentemente amargo. Porém distinto, superiormente distinto, na produção literária do tempo. (VERÍSSIMO apud COUTINHO e AMIM, 2016, p. 209).

Na mesma direção, Capistrano de Abreu, em texto publicado na *Gazetinha* do Rio de Janeiro²⁴, em 1882, orienta o olhar para o fato de o autor de *O Ateneu* gostar de “desfilar grandes ajuntamentos”: “[...] É um espírito ousado; procura sendas não batidas, e às vezes encontra-as; não tem medo da solidão; vai só e tem certeza de chegar” (ABREU apud COUTINHO E AMIM, 2016, p. 41). Destaca o fato de Pompeia usar vocabulário extenso,

²²Sob a perspectiva da interpretação destacam-se: Mário de Andrade (1941), “O Ateneu”, publicado em 1943 na obra **Aspectos da Literatura Brasileira**; Alfredo Bosi (1970), em **História Concisa da Literatura Brasileira**, na qual Raul Pompeia e sua obra são classificados no capítulo “V: O Realismo”; de Alfredo Bosi (1988) também o texto “O Ateneu, opacidade e destruição”, publicado na obra **Céu Inferno**; Roberto Schwarz (1960), “O Atheneu”, publicado na coletânea de ensaios críticos **A sereia e o desconfiado**.

²³Veríssimo faz essas ponderações no texto “Raul Pompeia e o Ateneu”, 1. ed. 1915. Reprod. em COUTINHO; AMIM. 2016, p. 207 - 213. Nessa reprodução consta o ano de publicação da obra de Veríssimo como 1916, o mesmo ocorre com a versão disponível em: http://www.bibliologista.com/2014/04/historia-da-literatura-brasileira-de_26.html, a qual utilizaremos como referência neste trabalho.

²⁴Reprod. em COUTINHO; AMIM. 2016, p. 41-42.

apresentar uma forma de escrita ainda não determinada, muito particular, e o fato dele sempre ter se debatido com professores no período colegial e com os examinadores da sua produção. Notamos em Abreu um aspecto bastante comum às leituras de *O Ateneu*: o fato de muitas delas enfatizarem a figura do autor em detrimento da obra ou como resultado da escrita. No entanto, ainda na década de 60 do século passado, Antonio Candido (2010), ao discutir a teoria sociológica, adverte que o uso das ciências sociais como fórmula geral para análise do campo das artes obteve como resultado o “simplismo”, as “reduções esquemáticas” que levaram a uma depreciação das orientações sociológicas e psicológicas como mecanismos de interpretação do literário.

Candido questiona-se a respeito das possíveis influências que o meio social desempenharia sobre a obra de arte e discute as respostas colocadas por filósofos dos séculos XVIII e XIX, para os quais a literatura condiz com a realidade, é o resultado das condições sociais no momento histórico de produção. Para o autor, essas são constatações gerais e oportunas apenas para a elaboração de panoramas.

Outra tendência trazida à tona por Candido é a que analisa o conteúdo social das obras com base em situações de ordem moral ou política, nesse caso, o valor da obra estaria em conseguir responder a esses conteúdos. Já a sociologia moderna volta-se para a análise de afinidades e das ocorrências estruturais próprias da vida artística, como “causa e consequência”.

O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; o segundo, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 2010, p. 31).

A constatação de Abreu, de que o autor “andava só” procurando vielas e não pistas, referindo-se ao comportamento pessoal do escritor pode, por outro lado, tocar a proposta literária de *O Ateneu* e reiterar o aspecto de sua singularidade. Nesse modo de ver, o sentido de “andar só” ou estar a ermo poderia ser voltado à ideia de a obra não se abrir à possibilidade de a lançarmos para dentro de uma única escola literária, mas, pelo contrário, ela as matiza. “É o elemento poético, vibrante em tôda a contextura sinfônica

de *O Ateneu*, a substância que nutre a sua durabilidade e lhe realça a posição solitária no panorama de nossa ficção” (IVO, 1963, p. 59, grifo do autor).

Nesse caso, estaríamos mais próximos de uma percepção ótica da arte, no entanto o contexto em que ela se produz reclama outro tipo de literatura, mais tátil, mais correspondente às suposições da tradição romântica e portanto objetivas sobre a arte, lineares do mundo, em busca de um sentido, de respostas. Em *O Ateneu* temos uma produção que se desgarrar, retira-se, exila-se, logo recusa a idolatria, e isso explicaria as formas de recepção da obra.

É nesta autonomia de um espírito que sobrepuja as influências legítimas e ainda consentidas do seu momento e prevalece contra elas que se há de ver o maior testemunho da personalidade de um escritor. A personalidade de Raul Pompeia é intensa n'O Ateneu que, mais do que um romance de escasso interesse dramático, é um compêndio de todas as inúmeras sensações e ideias que fervilhavam àquele tempo no cérebro em ebulição de um moço genial (VERÍSSIMO apud COUTINHO e AMIM, 2016, p. 209).

No mesmo ensaio, Veríssimo comenta sobre o comportamento dos poetas, contemporâneos a Pompeia, os quais interpretaram a obra a partir de comparações entre as “criaturas” da obra e a realidade. Ao invés desse caminho, ele se utiliza de uma nova edição da obra acompanhada de desenhos originais do autor, para dizê-la superior e distinta, devendo ser incorporada à literatura brasileira como legítima obra de arte. *O Ateneu* seria, portanto, o avesso da convenção literária de referência da época, sejam os modelos realistas, naturalistas ou parnasianos.

Nas descrições do narrador Sérgio, podemos compreender as instituições escolares, seja o Internato ou a escola do Caminho Novo, como lugares escolhidos para mostrar o hipotético das relações humanas, a fadiga da sociedade. Compreendemos a menção ao “caminho novo”²⁵ como uma alegoria para essa proposta de literatura desprendida e que irrompe em *O Ateneu*, desapegada do seu território de origem. A cena da criança abandonando os brinquedos pode ser uma alegoria a esse modo inovador de pensar a produção literária pelo autor. Embora a criança parecesse angustiada

²⁵“Eu tinha onze anos. Frequentara como externo, durante alguns meses, uma escola familiar do Caminho Novo, onde algumas senhoras inglesas, sob a direção do pai, distribuíam educação à infância como melhor lhes parecia. Entrava às nove horas, timidamente, ignorando as lições com a maior regularidade, e bocejava até às duas, torcendo-me de insipidez sobre os carcomidos bancos que o colégio comprara, de pinho e usados, lustrosos do contato da malandragem de não sei quantas gerações de pequenos”(POMPEIA, 1993, p. 21).

em deixar para trás aqueles recursos, artifícios, com os quais imaginava organizar o mundo, ela via no Internato algo de novo, algo possível de ser conquistado. Decorre a literatura em apelo à observação, que não se deixa agarrar porque a observação supõe o inesperado, o acaso, a disposição.

Nessa linha de raciocínio, *O Ateneu* seria então para a literatura brasileira do fim do século XIX algo que descontinuou, transgrediu e rompeu com o *status quo*, desviando-se de uma noção teleológica da arte. Por esse ângulo, a obra não pode ser lida como representação da ascensão das instituições sociais daquele momento histórico. A narrativa não vai no sentido de legitimá-las porque busca mostrá-las a partir das contradições, dos aspectos paradoxais da própria cultura moderna; as formas de poder não se mostram de modo naturalizado, mas como produto das organizações, família, escola, sociedade, estado e a partir delas se transforma.

A este mundo, de que o colégio é imagem e semelhança, opõe-se a casa materna, a *estufa de carinho*, de onde a criança é arrancada pelas mãos do pai, a quem é dado cumprir o ingrato papel de induzir o segundo nascimento, a nova ruptura com o 'conchego placentário'. 'Coragem para a luta', são as únicas palavras, exortação breve e dura ao princípio da realidade. Contar a história dessa luta é o objeto principal do romance. E dizer que ela é cruel, embora necessária, é a suma da sua mensagem ideológica. Nesta, a rebeldia de um individualismo moderno (posto que ainda romântico) se enlaça e se imanta com o *fatum* pesado que a geração do escritor teve de carregar sob o nome de ciência determinista (BOSI, 2003, p. 52, grifos do autor).

Bosi identifica algumas contradições como a de antecipar e superar o naturalismo enquanto procedimento de produção, de pensamento e, ao mesmo tempo, a obra fazer coexistir os princípios darwinistas com uma ânsia anárquica. Para ele, *O Ateneu* capta o instante em que as paixões se socializam, ao contrário do que encontramos, por exemplo, em *O cortiço*²⁶, em que as questões de concentração capitalista são tratadas como fisiológicas. "A manutenção da existência individual tem a razão de ser no instinto de vitalidade da espécie. [...] Para que o indivíduo perdure [...] é indispensável adaptar-se as imposições do meio universal" (POMPEIA, 1993, p. 112).

²⁶No ensaio *De Cortiço a Cortiço*, publicado em *Novos Estudos*, nº 30, julho de 1991, Antonio Candido lê a obra como alegoria da sociedade brasileira. Texto disponível em: <http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/CANDIDO,%20Antonio%20-%20De%20Corti%C3%A7o%20a%20Corti%C3%A7o.pdf>. Acesso em setembro de 2016. A versão da obra de Aluísio Azevedo, publicada em 1890, pode ser lida Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, disponível em: https://www.bbm.usp.br/o_cortiço. Acesso em abril de 2019.

Como empresa, o Internato envolve a sociedade, o mercado escolar formado pelos futuros alunos, imagem apresentada por Sérgio ainda nas primeiras páginas. Para o crítico, o exercício de compreensão histórica da obra se dá quando o romance mostra que a densa violência da escola apresenta o mesmo repertório da trama social do Segundo Império. Ou seja, as arbitrariedades que acontecem no lado de fora do Internato lhe dão sustentação. Para Bosi, até mesmo as falas do Dr. Cláudio não são alheias à sociedade e expõem a visão de mundo do próprio Raul Pompeia.

Uma das marcas possíveis para *O Ateneu* é a de encontrarmos no jogo de extremos a falência das instituições, a decadência do comportamento humano, a desestabilização do discurso de poder e, desse modo, não conseguiríamos determiná-lo à categoria de texto biográfico ou de representação, conforme esses gêneros foram afirmados e incluídos na tradição literária. Entendemos que a obra se afasta de um ideal de escrita comum, o que nos leva a pensá-la como um campo de sensibilidades da arte em processo de reconstrução da experiência com a palavra, propondo assim uma mudança de regime.

Podemos colocar em suspeita os olhares autobiográficos dirigidos ao *O Ateneu*, na medida em que a narrativa joga com as palavras, com a indeterminação entre o passado e o presente de um narrador adulto que se observa criança até o fim da adolescência; joga com a tradição e com a imagem das instituições. Assim, importa-nos menos uma história de infância do autor vinculada aos personagens, uma vez que os fatos se diluem em cenário alegórico no âmbito da escrita e do desenho.

Referências

ABREU, Capistrano de. **Ensaio e estudos** – 1ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00158110#page/1/mode/1up>>. Acesso em: set. 2020.

ANDRADE, Mario. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. **Teoria, crítica e história literária**. Rio de Janeiro; São Paulo: LTC; Edusp, 1978.

BARTHOLLO, Therezinha. **Raul Pompeia no desenho, a outra face de um talento**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1975.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Magia e técnica, arte e política:

ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. 1.ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

BOSI, Alfredo (Org.). **Araripe Junior**: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos; Edusp, 1978.

_____. **Histórica concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2010.

BRASIL. Fundação Biblioteca Nacional. Acervo Digital. **Divisão de Iconografia**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br>>. Acesso em: mar./jul. 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CAPAZ, Camil. **Raul Pompeia**: Biografia. São Paulo: Gryphus, 2001.

COUTINHO, Eduardo F.; AMIN, Mônica. (Orgs.). **Raul Pompeia**. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2016, 479 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: o nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

PAES, José Paulo. **Armazém literário**: ensaios. In: ARÊAS, Vilma (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PERRONE-MOYSES, Leyla (Org.). **O Ateneu**: retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988.

POMPEIA, Raul. **Canções sem metro**. Org. Gilberto Araújo. Campinas: São Paulo: Unicamp, 2013.

_____. **Canções sem metro**. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1900. Prólogo da obra *Métrique naturelle du langage*, de Paul Pierson. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01506200/015062_COMPLETO.pdf>. Acesso em: fev. 2013.

_____. **Contos**. Obras, vol. III. Org. e notas Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Oficina Literária Afrânio Coutinho; FENAME, 1981.

_____. **O Ateneu**. Apuração do texto com o original e introdução por

Therezinha Bartholo, ilustração do autor. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. **O Ateneu**: crônica de saudades. Edição comentada e ilustrada. Apres. Ivan Marques; notas Aluizio Leite. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

_____. **O Ateneu**: crônica de saudades. Introd. Pedro Meira Monteiro e posf. José Paulo Paes. 1. ed. São Paulo: *Penguin Classics - Companhia das Letras*, 2013.

_____. **O Ateneu**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.

_____. **Obras**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1982.

_____. **Uma tragédia no Amazonas**. Rio de Janeiro: Typ. Cosmopolita, 1880. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/01506700/015067_COMPLETO.pdf>. Acesso em: mar. 2015.

_____. **Uma tragédia no Amazonas**. São Paulo: Clube do Livro. 1964.

REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Porto Alegre: Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic). v. 4, n. 4, 1998. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/4>. Acesso em: nov. 2020

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura**. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso em: dez. 2020.

**ENTRE LEITURAS E LITERATURA: ZÉ BRASIL,
O DESCONHECIDO CAMPONÊS
DE MONTEIRO LOBATO**

**BETWEEN READINGS AND LITERATURE: ZÉ
BRASIL, THE UNKNOWN PEASANT
OF MONTEIRO LOBATO**

Gisele de Souza Gonçalves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Foz do Iguaçu, PR, Brasil

Fernando José Martins

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Foz do Iguaçu, PR, Brasil

Resumo: Este artigo apresenta a relação entre literatura e sociedade através de um personagem de origem rural: Zé Brasil, de Monteiro Lobato. A escolha por esse personagem se deve pelo fato de que, ao contrário de Jeca Tatu, não é muito conhecido pelos leitores. Zé Brasil e o ambiente em que foi escrito possibilitam compreender o contexto rural do Brasil, dentro de um recorte histórico, por meio da ficção. O artigo usa a pesquisa qualitativa e bibliográfica, que permite, a partir de elementos da ficção e de estudos da história, sociologia e linguagem, fazer uma análise comparativa sobre literatura e sociedade, destacando suas contribuições como leitura que apresenta intertextualidade e contextualização. Entre os referenciais teóricos, temos Antonio Candido e Marisa Lajolo. Como resultados, entendemos que é possível compreender a importância da literatura para conhecimento da sociedade, destacando um personagem que representa a desigualdade social que ainda assola o país.

Palavras-chave: Zé Brasil; literatura; leituras.

Abstract: This article presents the relationship between literature and society through a character of rural origin: ZéBrasil, by Monteiro Lobato. The choice for this character is due to the fact that, unlike JecaTatu, he is not well known by readers. Such a character and the environment in which it was written make it possible to understand the rural context of Brazil, within a historical framework, through fiction. The article uses qualitative and bibliographic research, which allows, based on elements of fiction and studies of history, sociology and language, to make a comparative analysis of literature and society, highlighting their contributions as reading that presents intertextuality and contextualization. Among the theoretical references, we have Antonio Candido and Marisa Lajolo. As a result, we understand that it is possible to understand the importance of literature for knowledge of society, highlighting a character that represents the social inequality that still plagues the country.

Keywords: *Zé Brasil*; literature; readings.

Introdução

Sendo um dos grandes nomes da literatura brasileira, Monteiro Lobato (1882-1948) é conhecido especialmente como um escritor de literatura infantil, sobretudo a partir do sucesso de *O Sítio do Picapau Amarelo*. No entanto, ele soube também representar as características do Brasil rural em seus contos como, por exemplo, em *Urupês*, no qual apresenta o personagem Jeca Tatu, bem como em *Zé Brasil* – cuja obra apresenta um personagem menos conhecido, porém bastante relevante para entender questões relacionadas ao contexto rural do país –, obra a qual abordaremos com mais ênfase no desenvolvimento deste artigo. Optamos por manter os trechos de obras de Monteiro Lobato de acordo com a originalidade da escrita, reproduzindo os textos como estão na fonte utilizada. É importante destacar que usaremos uma seleção de Marisa Lajolo sobre *Zé Brasil*, pois a obra original não está disponível para venda em editoras e livrarias.

Tendo isso em vista, podemos, ainda, provocar o leitor e a leitora deste artigo com a seguinte questão: por que tantos livros do autor ainda continuam sendo editados e este, tão relevante, não está disponível? Por isso buscamos falar justamente desta obra, de maneira que seja valorizado também o autor e suas mudanças, bem como a maneira própria e inteligente com que constitui sua obra, a partir de situações do contexto social, utilizando-se do folclore, diversos tipos sociais, problemas sociais e o próprio povo brasileiro. Nessa época, quando muitos escritores estavam voltados para a Europa, copiando seus estilos e moldes, Lobato torna-se um grande escritor da literatura brasileira.

Para compreendermos *Zé Brasil* de maneira mais ampla, até mesmo por haver nesse conto referências a Jeca Tatu, é preciso contextualizar a criação desse personagem para compreender aquele. Jeca Tatu possibilita uma reflexão sobre a sociedade rural brasileira, dadas as características simples do seu modo de vida, do contexto em que está inserido e dos conflitos que cercam o tranquilo caboclo. Monteiro Lobato escreveu sobre Jeca Tatu pela primeira vez em 1914, citando-o em *Velha Praga*, artigo enviado ao jornal *O Estado de São Paulo*, e depois o apresentou em *Urupês*. Nessas duas obras, o escritor critica o comodismo de Jeca, como narra no conto *Urupês* (LOBATO, 1985, p. 148): “Quando comparece às feiras, todo mundo logo adivinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao

homem só custa o gesto de espichar a mão e colher”. Podemos identificar no personagem de Lobato a presença da lei do menor esforço, pois ele poderia não só retirar o que a terra lhe oferecesse, mas, sobretudo, utilizar a terra para ter mais, o que até o fim do conto não acontece.

No entanto, Monteiro Lobato vai além dessa crítica quando, em 1918, conta sobre as qualidades do Jeca Tatu, enaltecendo sua brasilidade, como foi relatado no artigo *Por onde anda o Jeca Tatu?*, de Pereira e Queiroz (2004-5, p. 09): “tu, Jeca, tens a suprema coragem de não ser grotesco por figurinos franceses”. O criador do Jeca elogia-o por ele não corresponder a um molde europeu, como muitos escritores da época buscavam caracterizar os personagens de suas obras. No mesmo ano, Lobato justifica a quietude produtiva do Jeca, causada pelo amarelão, no conto *Jeca Tatu: A Ressurreição*, quando, depois de curado da doença, trabalha com tamanha intensidade que se torna um fazendeiro¹.

Em 1947, Monteiro Lobato publicou seu último livro, *Zé Brasil*, cujo personagem se identifica com o Jeca Tatu, mas trata-se de um caboclo mais consciente e questionador da sua condição social de miséria, devido à desigualdade existente no campo.

Como se pode observar nessa breve descrição, por meio da análise de personagens de Monteiro Lobato é possível realizar um estudo sobre os conflitos sociais existentes no Brasil rural durante a trajetória do personagem Jeca até *Zé Brasil* na literatura. No entanto, daremos ênfase ao último, pois a intenção é destacar esse personagem não muito conhecido e, inclusive, propor ao leitor pensar sobre o motivo desta invisibilidade. Para tanto, temos como base de compreensão as situações ficcionais do contexto em que estes personagens se encontram nas obras de Monteiro Lobato.

Aqui, é importante fazer uma referência à nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que, em *O perigo de uma história única*, nos mostra o quanto é arriscado para nossa percepção de mundo termos apenas uma referência sobre algo: “Histórias importam. Muitas histórias importam”. E continua: “Histórias têm sido usadas para expropriar e ressaltar o mal. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida” (ADICHIE, 2019, p. 32).

¹Todo o parágrafo faz referência ao artigo publicado pela Revista USP, intitulado *Por onde anda o Jeca Tatu?*, de João Batista Borges Pereira e Renato da Silva Queiroz, professores da Universidade de São Paulo. O artigo apresenta considerações relevantes sobre o contexto agrário brasileiro. Algumas de suas referências bibliográficas foram consultadas para o desenvolvimento dessa pesquisa.

As pesquisas desenvolvidas a partir de relações entre literatura e sociedade permitem compreender de forma mais analítica a sociedade brasileira, e, por isso, este artigo pretende destacar o contexto social da época por meio de um estudo sociológico pelo viés da literatura. Para desenvolver o tema apresentado, foram consultadas fontes bibliográficas relacionadas ao contexto histórico e social da sociedade brasileira e à teoria literária. Além disso, foi realizada uma análise de obras, entre elas a de Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, por oferecer uma fundamentação teórica necessária para a pesquisa que procura entender como uma obra literária pode ser influenciada pelos fatores sociais, além de outros textos. Desse modo, neste artigo, embora tenhamos muito material para explorar dentro deste universo que compreende a obra de Monteiro Lobato e a questão rural, focalizamos nossa atenção especialmente no personagem Zé Brasil, vítima dos maus julgamentos das pessoas da cidade e da exploração dos grandes latifundiários.

Zé Brasil: um trabalhador do campo

Zé Brasil é o último livro de autoria de Monteiro Lobato, publicado em 1947, cujo personagem protagonista recebe o mesmo nome dado à obra. Esse apresenta características semelhantes às do personagem Jeca Tatu, desde sua origem caipira até suas condições sociais-econômicas, como se pode ler em:

Zé Brasil era um pobre coitado. Nasceu e sempre viveu em casebres de sapé e barro, desses de chão batido e sem mobília nenhuma – só a mesa encardida, o banco duro, o mocho de três pernas, uns caixões, as cúias... Nem cama tinha. Zé Brasil sempre dormiu em esteiras de tábuas. Que mais na casa? A espingardinha, o pote d'água, o caco de sela, o rabo de tatu, a arca, o facão, um santinho na parede (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 92).

Devido à descrição apresentada, é explicitada a semelhança do nível de pobreza entre o personagem Zé Brasil e Jeca Tatu, já que ambos moravam em uma casa de sapé. Zé possui objetos parecidos com os do Jeca: mocho² de três pernas, espingarda e santo. Além dessas características apontadas em comum, o próprio Zé se identifica com o caboclo, que nasceu em “Velha

²Banco baixo sem encosto.

Praga”, ao olhar seu “livrinho do Fontoura com a história do Jeca Tatu³”:

- Coitado deste Jeca! – dizia Zé Brasil olhando para aquelas figuras. – Tal qual eu. Tudo que ele tinha, eu também tenho. A mesma opilação, a mesma maleita, a mesma miséria e até o mesmo cachorrinho. Pois não é que meu cachorro também se chama Joli?... (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 92).

É interessante observar a diferença identificada entre o caipira, no personagem Jeca Tatu, da década de 10, e o caipira, no personagem Zé Brasil (mais de trinta anos depois), para destacar/sublinhar a mudança das impressões do autor sobre o trabalhador rural. A diferença de Zé Brasil em relação a Jeca, de acordo com o autor, pode ser vista na descrição do modo de vida de Zé:

A vida de Zé Brasil era a mais simples. Levantar de madrugada, tomar um cafezinho ralo (“escolha” com rapadura), com farinha de milho (quando tinha) e ir para a roça pegar no cabo da enxada. O almoço ele o comia lá mesmo, levado pela mulher; arroz com feijão e farinha de mandioca, às vezes um torresmo ou um pedacinho de carne seca para enfeitar. Depois, cabo da enxada outra vez, até a hora do café do meio-dia. E novamente a enxada, quando não a foice ou o machado. A luta com a terra sempre foi brava. O mato não para nunca de crescer, e é preciso ir derrubando as capoeiras e capoeirões porque não há o que se estrague tão depressa como as terras de plantação (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 92-93, grifo da autora).

Conforme esse excerto, percebe-se que o caipira está sendo valorizado através de seu trabalho, ao contrário do que era representado sobre o caipira caboclo nas obras de Monteiro Lobato *Velha Praga e Urupês*, em que Jeca Tatu era considerado um parasita.

Essa diferença entre os personagens caipiras Jeca Tatu e Zé Brasil mostra não só a releitura de conceitos, como também um pedido de desculpas do escritor ao caipira, um reconhecimento de Lobato quanto ao seu mau julgamento do camponês que vivia no Vale do Paraíba, em *Velha Praga e Urupês*. Esse reconhecimento está subentendido na descrição a seguir:

A gente da cidade – como são cegas as gentes das cidades!... Esses doutores, esses escrevedores nos jornais, esses deputados, paravam ali e era só crítica: vadio, indolente, sem ambição, imprestável... não havia o que não dissessem do Zé Brasil. Mas ninguém punha atenção nas doenças que derreavam

³Jeca Tatuzinho diz respeito a um almanaque distribuído junto de produtos farmacêuticos do Laboratório Fontoura.

aquele pobre homem – opilação, sezões, quanta verminose há, malária. E cadê o doutor? Cadê o remédio? Cadê o jeito? O jeito era sempre o mesmo: sofrer sem um gemido e ir trabalhando doente mesmo, até não agüentar mais e cair como cavalo que afrouxa. E morrer na velha esteira – e feliz se houver por ali alguma rede em que o corpo vá para o cemitério, senão vai amarrado com cipó (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 93).

Quando Lobato cita “esses escrevedores nos jornais”, inclui-se no grupo de difamadores do injustiçado *Zé Brasil*, pois *Velha Praga* foi um artigo publicado em *O Estado de São Paulo* que denunciava os camponeses, entre eles, o Jeca Tatu. Segundo Lajolo (1981, p. 93), *Zé Brasil* ganhou “a dimensão de uma autocrítica de Lobato, que tenta redimir a figura do camponês, analisando-a no contexto socioeconômico brasileiro”.

No trecho comentado, o narrador interlocutor defende *Zé Brasil*, que sofria com descasos do governo quanto à saúde pública e, apesar disso, era rotulado como preguiçoso pelas “gentes da cidade” que viviam às cegas, entre elas, o próprio Monteiro Lobato, que antes não percebia essa situação.

Esse percurso que pode ser entendido por quem conhece os textos de Lobato, especialmente os contos sobre o homem do campo, permite compreender a dimensão que tem a vida de uma obra ou, ainda, a obra na nossa vida, como discorre María Teresa Andruetto, no livro *Por uma literatura sem adjetivos*: “Uma narrativa é uma viagem que nos remete ao território de outro ou de outros, uma maneira, então, de expandir os limites de nossa experiência, tendo acesso a um fragmento de mundo que não é nosso” (ANDRUETTO, 2012, p. 54).

Vale fazer uma ressalva sobre quem, ao longo dos anos, tem sido incompreendido pelas “gentes da cidade”: o sujeito do campo. Os grandes latifúndios sempre usaram trabalhadores em condições vulneráveis para que a exploração fosse mais segura e lucrativa. No Brasil, os índios foram os primeiros a serem explorados nesse espaço latifundiário, porém sem costumes com a monocultura, foram substituídos por escravos africanos – cuja escravidão durou até 1888 –, uma das opções viáveis para substituir tal mão-de-obra foram os imigrantes, os quais, antes mesmo da abolição da escravatura, vinham ao Brasil na seguinte condição:

O sistema de trabalho adotado foi o de parceria, na qual o proprietário se comprometia a pagar o transporte do imigrante da Europa até a fazenda e fornecia casa, instrumentos e terra para o plantio de alimentos. Em troca, os imigrantes cuidavam de um número não especificado de pés de café e pagavam a dívida contraída com os rendimentos da venda de alimentos e da

parte que lhes cabia dos lucros conseguidos com a lavoura de exportação. A experiência, a princípio, deu certo, sendo partilhada por outros proprietários paulistas (DEL PRIORE, 2010, p. 208-209).

Contudo, assim como na literatura, os conflitos da vida real vão surgindo no campo, e não seria diferente com os imigrantes:

[...] as dívidas acumuladas durante a viagem ou na compra de ferramentas eram motivo de vários conflitos. Do lado dos fazendeiros, as queixas diziam respeito ao fato de os imigrantes descuidarem dos pés de café, preferindo cuidar das próprias roças, cuja comercialização era mais difícil de ser fiscalizada. Entre os trabalhadores, as reclamações incidiam no fato de que as dívidas os reduziam à condição de semiescravos. Como resultado disso, registrou-se, na década de 1860, o abandono da maioria das experiências de trabalho livre na lavoura cafeeira paulista (DEL PRIORE, 2010, p. 209).

Assim, o sujeito que desenvolve o trabalho no campo, mesmo que pertencente a grupos, etnias e épocas distintas, é historicamente aquele que pode ser explorado por meio de situações das quais ele não tem opções razoáveis a escolher, que acompanharam índios e africanos de forma ainda mais violenta: fuga, punições, suicídio, fome. O imigrante também ganha, na obra de Lobato, um lugar de destaque, inclusive como um dos personagens em *Jeca Tatu: a ressurreição*. Mas aqui o que queremos enfatizar são as semelhanças entre a realidade do campo e a vida do personagem Zé Brasil, o qual representa esse camponês sem condições favoráveis para que possa sair da miséria, sem muitas opções para deixar de ser explorado, labutando a terra que exige muito de seu esforço físico, todavia sem receber o valor merecido por cultivar o alimento para os demais sujeitos de uma sociedade.

A religião também aparece em *Zé Brasil* de uma forma menos dogmática que em *Jeca Tatu*, no conto *Urupês*, mas ainda assim é possível ver, conforme Lobato apud Lajolo (1981, p.84), em *Zé Brasil* características religiosas: “na frente da casa, o terreirinho, o mastro de Santo Antônio”. No entanto, surge na narrativa uma contradição de sua religiosidade:

- Mas você morre, Zé, e sua alma vai para o céu – disse um dia o padre – e Zé duvidou.

- Está aí uma coisa que só vendo! Minha idéia é que nem deixam minha alma entrar no céu. Tocam ela de lá, como aqui na vida o coronel Tatuíra já me tocou das terras dele (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 94).

Nesse diálogo aparece a criticidade e o questionamento de Zé, reconhecedor da sua situação de miséria, cujas crenças não são suficientes para o consolar. Zé Brasil está consciente de que ninguém se importa com sua condição e, por isso, não acredita nas concepções religiosas defendidas pelo padre, a fim de aliviar seu sofrimento em consequência da injustiça de que é vítima.

Depois da apresentação do personagem protagonista, a narrativa apresenta um conflito decorrente da expulsão de Zé Brasil das terras do coronel Tatuíra, onde Zé era meeiro⁴. A partir desse fato, outros problemas vão sendo levantados e comentados através de um diálogo entre Zé e um interlocutor não identificado. Em meio aos problemas citados, pode-se destacar a injustiça da lei, a exploração dos grandes latifundiários, a necessidade de reforma agrária e a precariedade da saúde pública.

À medida que vai se desenvolvendo o diálogo entre os personagens, Zé Brasil mostra-se consciente da situação de pobreza em que se encontra e o porquê de permanecer nessa condição. Ao contrário do Jeca, tão ingênuo, Zé critica o sistema político e os moradores da cidade que estão distantes do campo e, por isso, julgam o caipira sem conhecer a realidade na qual está inserido: “A gente da cidade – como são cegas as gentes das cidades! ...” (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 93).

Zé Brasil fala sobre as dificuldades que o agricultor encontra em manter sua produção por causa de pragas. Dentre elas, destaca aquela que mais atinge suas plantações, a formiga: “ – Ah, estas formigas me matam! – dizia o Zé com cara de desânimo. – Comem tudo que a gente planta” (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 93). Além de atingirem a produção, para combatê-las é necessário ter condição financeira suficiente para comprar produtos que as impeça de danificar a lavoura, mas o problema é maior: não só ele deve eliminá-las, mas seus vizinhos também, o que não acontece nas redondezas onde vive:

E se alguém da cidade, desses que não entendem de nada desta vida, vinha com histórias de “matar formiga”, Zé dizia: “Matar formiga! ... Elas é que matam a gente. Isso de matar formiga só para ricos, e muito ricos. A formicida está pela hora da morte – e cada vez pior, mais falsificada. E que adianta matar um formigueiro aqui neste sítio, se há tantos formigueiros nos vizinhos? (...) Suponha que eu vendo a alma, compro uma lata de formicida e mato aquele formigueiro ali do pastinho. Que adianta? As formigas do Chico Vira, que é o meu vizinho deste lado, vêm alegrinhas visitar as minhas

⁴Agricultor que trabalha em terras de outra pessoa e reparte seus rendimentos com o dono dessas terras.

plantas” (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 93, grifos do autor).

As formigas que aterrorizavam as plantas do Zé eram temidas pelos produtores desde o período do Brasil Colônia, segundo Del Priore (2006, p. 83, grifos da autora): “a maior praga, por exemplo, era a das formigas, que existiam em ‘prodigiosa quantidade’. Já no século XVI, os portugueses apelidaram o inseto de *rei do Brasil*”. Muitos foram os danos causados por esses insetos que “em carreiras cerradas e ondulantes, dia e noite, (...) devastavam tudo dentro ou fora das habitações”.

O desânimo de Zé também pode ser comparado com o comentário de Gabriel Soares de Souza⁵ sobre as formigas, citado por Del Priore (2006, p. 84): “no Brasil se dá tudo o que se pode desejar, o que esta maldição [as formigas] impede, de maneira que tira o gosto aos homens de plantarem...”.

Esse problema difícil de ser resolvido, devido à falta de recursos financeiros, desanima Zé Brasil e, por meio disso, Monteiro Lobato mostrou em sua obra as condições de pobreza dos trabalhadores rurais que, sem ter possibilidade de manter a produção, acabam por vender a sua força de trabalho aos grandes proprietários de terra.

Na época, o avanço da civilização no interior do país provocava a especulação da terra e conflitos sociais: proprietários novos que obtinham a terra por direito ou fraude expulsavam posseiros que antes exploravam livremente as terras devolutas em que viviam. A consciência de classe apareceu tardiamente no país e surgiram conflitos entre aqueles que trabalhavam e aqueles que possuíam a terra (CARONE, 1980).

O trabalhador rural – que não possui terra – tem por opção vender sua força de trabalho para ser usada nas terras de outro. Essa relação é demonstrada por Martins (1995), quando escreve sobre os meios de produção como maquinaria e ferramentas, que não são bens pertencentes aos trabalhadores, sendo utilizados apenas para produzir riqueza em troca de salário.

Na ficção, Zé Brasil possuía suas ferramentas, como é possível ler na obra, mas não tinha terras. Desse modo, tornou-se arrendatário no regime de meeiro, e, por isso, pagava por usar as terras de alguém a fim de plantar e dividir a metade da produção com o rendeiro. A necessidade do trabalhador em ter que utilizar a terra (de alguém) e pagar como aluguel parte da

⁵Navegador português, colonizador, dono de engenho, sertanista e comerciante, conhecido por ter escrito “Tratado descritivo do Brasil” (1587), um dos primeiros relatos sobre o Brasil colonial, com importantes dados geográficos, botânicos, etnográficos e linguísticos.

produção que obteve através dessa terra (por não possuir um território de sua propriedade) – como é o caso de Zé Brasil –, segundo Martins (1995, p. 155), inicia-se com uma relação paradoxal: “a desigualdade econômica entre o capitalista e o trabalhador só pode ocorrer com base na igualdade jurídica sob a qual eles se defrontam”. Assim, Zé Brasil vivia sem chances de melhorar de vida, sem ter terra própria, à mercê do coronel Tatuira, que possuía a terra, a qual era alugada ao rendeiro que pagava com parte daquilo que produziu, como o próprio personagem Zé Brasil explica:

- O coronel me deu lá uma grota, fiz minha casinha, derrubei mato, plantei milho e feijão.

- De meias?

- Sim. Metade para o coronel, metade para mim.

- Mas isso dá, Zé?

- Dá para a gente ir morrendo de fome pelo caminho da vida – a gente que trabalha e planta. Para o dono da terra é o melhor negócio do mundo. Ele não faz nada, de nada, de nada. Não fornece nem uma foice, nem um vidrinho de quina para a sezão – mas leva metade da colheita, e metade bem medida – uma metade gorda; a metade que fica com a gente é magra, minguada... E a gente tem de viver com aquilo um ano inteiro, até que chegue tempo de outra colheita (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 94).

Como é possível observar no fragmento supracitado, as condições em que Zé vive são baseadas no que o coronel lhe oferece e exige. Dessa forma, Zé Brasil permanece na pobreza, assim como aconteceu antes dele tornar-se meeiro, quando era agregado em outra fazenda:

- Mas como foi o negócio da fazenda do Taquaral?

- Eu era “agregado” lá e ia labutando na grota. Certo ano tudo correu bem e as plantações ficaram a maior das belezas. O coronel passou por lá, viu aquilo – e eu não gostei da cara dele. No dia seguinte me “tocou” de suas terras como quem toca um cachorro; colheu as roças para ele e naquela casinha que eu havia feito, botou o Totó Urumbeva (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p.94, grifos do autor).

O que propiciava a injustiça sofrida por Zé Brasil era o não cumprimento do acordo entre fazendeiro e agregado, além da falta de funcionamento da estrutura política e jurídica do país, criticada pelo personagem:

- Mas não há uma lei que...

Zé Brasil deu uma risada. “Lei... Isso é coisa para ricos. Para os pobres, a lei é a cadeia e se resignar um pouquinho é o chanfalho” (LOBATO apud LAJOLO, 1981, p. 94, grifo da autor?).

Para resolver o problema que afetava Zé Brasil era preciso haver uma reforma agrária. Segundo Del Priore (2006, p.198), a partir de 1945 a participação política aumentava: tanto a industrialização quanto a urbanização deram origem a uma nova classe política não mais dependente das antigas elites rurais, como no início do século XX; as “lideranças populistas” apelam diretamente para as massas, vindo na reforma agrária uma reforma de base, e logo, “um poderoso lema capaz de incitar a mobilização de multidões”.

Todo esse fenômeno fez aumentar a reivindicação por reforma agrária. Priore (2006, p.199) relata que: “entre 1947 e 1962, por exemplo, foram apresentados 45 projetos de lei a respeito do tema”. A reforma agrária, nas palavras de Laranjeira (1983) em “Colonização e Reforma Agrária no Brasil”:

[...] atenta não só para a necessidade de imprimir maior oferta de alimentos ou outras utilidades no país, mas também solucionar o conflito que se projeta no meio rural, entre os que detêm os bens de produção e os que não os possuem, conduzindo-os a uma situação de equanimidade (LARANJEIRA, 1983, p. 126).

Para o autor, a reforma agrária se caracteriza pelo processo em que “o Estado modifica os direitos sobre a propriedade e posse dos bens agrícolas, a partir da transformação fundiária e da reformulação das medidas de assistência em todo o país”, a fim de obter uma oferta maior de gêneros e acabar com as diferenças sociais no campo (LARANJEIRA, 1983, p. 128).

Ao escrever *Zé Brasil*, Lobato contextualiza a pobreza do personagem com a estrutura socioeconômica do país, remetendo a obra aos problemas que a população rural sofria em função da ausência de reforma agrária. É interessante ressaltar um comentário de Del Priore (2006) quanto aos interessados pela reforma agrária no país, após 1961 (14 anos depois da morte de Lobato):

Populistas, comunistas e desenvolvimentistas se irmanam na luta pela reforma agrária. Entre eles, por motivos diferentes, havia a crença de

que, sem essa transformação, o Brasil estaria condenado à estagnação econômica e à dependência internacional. A avaliação do quadro político mostrou-se, porém, bastante precária. Não havia, como se imaginava, uma classe industrial – ou burguesia nacional – com interesses diferenciados dos existentes entre os proprietários rurais. Vínculos familiares, interesses econômicos e até mesmo valores morais e religiosos criavam uma ampla rede complementar entre os dois segmentos sociais (DEL PRIORE, 2006, p.200).

Conforme o fragmento apresentado, a reforma agrária ganhou importância de todas as classes interessadas no mesmo objetivo; o desenvolvimento econômico do país. Em 1964, segundo a mesma autora, “todos eram a favor da reforma agrária, só que uns achavam que ela deveria ocorrer em 95% do território nacional, enquanto outros defendiam que ela se reduzisse a apenas 5% desse mesmo território” (DEL PRIORE, 2006, p. 200).

O que de fato aconteceu foi que nesse mesmo ano, os militares, assumindo o poder, defenderam um projeto que valorizava a colonização, a fim de não interferir nas propriedades constituídas. Surgiu então como propósito ocupar os territórios virgens abertos na região da Amazônia para a construção da rodovia transamazônica como alternativa de luta pela terra. No entanto, “a experiência resultou em novas formas de concentração da propriedade fundiária” (DEL PRIORE, 2006, p. 201).

Assim como *Zé Brasil*, que surgiu em 1945 na literatura como vítima da desigualdade do sistema agrário brasileiro, atualmente, muitos vivem problemas semelhantes aos que ele apontou em meados do século XX.

Para perceber a importância (ou a ausência dela) que o trabalhador rural e os problemas enfrentados pelo mesmo recebem, vale lembrar a repercussão que *Jeca Tatu* – o caboclo preguiçoso – teve no país. Ele é conhecido, até hoje, por sua divulgação nas escolas, nos livros didáticos e nos filmes, enquanto que *Zé Brasil* – injustiçado e consciente da sua miséria – está ausente nas bibliotecas e livrarias, não tendo sido mais editado.

Zé Brasil foi o último livro de Monteiro Lobato e felizmente mostra a mudança de percepção do caboclo, personagem da nossa história, cheio de características que aos poucos misturaram-se com os adjetivos dos demais personagens dessa história sobre o Brasil. Lobato apontou, em sua última obra, alguns dos problemas que empobrecem a população do campo, valorizando o caipira, que deveria ser merecedor de mais atenção em benefício do país e da qualidade de vida de todos os brasileiros.

Para encaminhar nossas reflexões para as considerações finais deste trabalho, citamos um trecho do pesquisador Victor Müller (2014, p. 53):

Considera-se Zé Brasil o coroamento de anos de reflexões de Lobato, iniciadas na década de 1910, quando dono do latifúndio Buquira, posteriormente como falido empreendedor capitalista, no negócio dos livros e do petróleo, que culminaram em sua prisão e, finalmente, na compreensão do perverso sistema de exploração do homem pelo homem. O conto “Zé Brasil”, censurado, ignorado, refletiu as próprias condições do povo brasileiro, abandonado, ridicularizado, considerado culpado pela própria pobreza e até do Brasil. Zé Brasil foi o ápice da obra de Lobato, literalmente a cereja do bolo, construído sob os restos de Jeca Tatu e Tatuzinho, um trabalho no qual se observou toda a genialidade de Monteiro Lobato.

Esta genialidade citada por Müller (2014) pode nos fazer entender melhor o processo de construção e reconstrução de um escritor que percebe suas visões preconceituosas, buscando retomá-las e expô-las em sua literatura para fazer uma autocrítica da própria crítica a situações identificadas anteriormente em seu país.

Para entender melhor essa relação entre o real e a literatura, Antonio Candido explica em *Literatura e Sociedade* que:

[...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo (CANDIDO, 2006, p. 65, grifos do autor).

Assim, Lobato usa seu conhecimento quanto à história da realidade em que está inserido para criar algo irreal a partir daquilo que existe. Dessa forma, apresenta sua percepção de mundo ao público por meio de sua obra usando o personagem Zé Brasil.

Considerações finais

Durante a realização deste artigo, buscou-se desenvolver o exercício de uma pesquisa que possibilitasse conhecer melhor a obra de Monteiro Lobato, em especial o personagem Zé Brasil.

Desse modo, a relação entre literatura e sociedade a partir da obra de Monteiro Lobato favoreceu conhecer um pouco mais Jeca Tatu e Zé Brasil, compreendendo situações ligadas à história do Brasil rural pelo viés da literatura.

O senso crítico em relação à sociedade na qual estava inserido permitiu ao autor escrever de forma verossímil sobre um personagem ficcional que, na verdade, enfrentava os problemas reais de uma sociedade baseada nos grandes latifúndios, favorecendo poucos e marginalizando a maioria da população, representada pelo caboclo na narrativa de Lobato. Assim, foi possível conhecer as origens e os conflitos nos quais o personagem estava inserido, que vão desde queimadas nas propriedades rurais e problemas da saúde populacional, até reflexões sobre sua posição social desfavorável que necessitava de providências políticas – reforma agrária.

À vista disso, espera-se entender cada vez mais as características sociológicas existentes em personagens ficcionais, com o intuito de desenvolver pesquisas relacionando a contribuição da literatura na sociedade que, por sua vez, é responsável pela criação e modificação literária do autor, através das experiências vividas na sociedade na qual estava inserido.

Antonio Candido, em *O direito à literatura*, menciona que “é revoltante o preconceito, segundo o qual as minorias que podem participar das formas requintadas de cultura são sempre capazes de apreciá-las, o que não é verdade”. E continua considerando que as classes dominantes “são frequentemente desprovidas de percepção e interesse real pela arte e literatura ao seu dispor, e muitos dos seus segmentos as fruem por mero esnobismo, porque este ou aquele autor está na moda, porque dá prestígio gostar deste ou daquele pintor” (CANDIDO, 2011, p.193).

A literatura, segundo Candido (2011), aborda fatos externos de uma história ficcional para torná-los internos, ou seja, para criar situações dentro dessa história ficcional. Mas esses fatos, quando externos, estão intimamente ligados à realidade. Por isso, ler uma obra, analisar um personagem, conhecer a biografia de um autor pode sim contribuir com a compreensão de uma sociedade e suas características. No caso desta pesquisa, o estudo de *Zé Brasil* e algumas inferências ao personagem Jeca Tatu, bem como o fato de conhecer um pouco a vida de Monteiro Lobato, foram fatores que contribuíram para entender melhor a história rural do Brasil, seus sujeitos e seus conflitos, aguçando o interesse por um tema amplamente rico e importante no momento em que o mundo passa por uma pandemia, a qual nos faz pensar sobre saúde, trabalho e terra, numa perspectiva muito mais

significativa. Estar em meio a uma pandemia nos faz pensar sobre soberania alimentar e desigualdades – a terra e seu uso nos permite questionar sobre o que temos construído como humanidade. A literatura favorece a sensibilização, a valorização e a compreensão sobre o tema de suas produções e Zé Brasil é um personagem que pode contribuir para tal análise: terra, sujeito e desigualdades.



Figura 1: Capa do livro Zé Brasil

Fonte: Acervo raro leilões. Disponível em: <https://www.acervoraroleiloes.com.br/peca.asp?Id=5871076>.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução Julia Romeu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução Carmem Cacciacarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5ª ed. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2011.
- CARONE, Edgar. **A Quarta República (1945-1964)**. São Paulo: Difel, 1980.
- DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. **Uma História da Vida Rural no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- DEL PRORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: literatura comentada**. Seleção de textos, contextualizações, notas cronológicas, características e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- LARANJEIRA, Raymundo. **Colonização e Reforma Agrária no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 31ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política no Brasil**. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- MÜLLER, Victor Hugo Neitzke. **Jeca Tatu, Tatuinho e Zé Brasil: uma representação da realidade brasileira nas décadas de 1910 a 1950**. 2014. 83 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação Agrícola) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://tede.ufrj.br/jspui/handle/jspui/3354>. Acesso em: 28 dez. 2020.
- PEREIRA, João Baptista Borges; QUEIROZ, Renato da Silva. Por onde anda o Jeca Tatu? Arcaísmo e modernidade no contexto agrário. **Revista USP**, nº 64, p.6-13, dezembro/fevereiro 2004-2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13386/15204>. Acesso em: 05 mai. 2021.

DO MANUSCRITO AO IMPRESSO: A TRANSFORMAÇÃO DO PILOTO NUNO DA SILVA EM AUTOR

FROM HANDWRITING TO PRINTING: THE TRANSFORMATION OF THE PILOT NUNO DA SILVA INTO AN AUTHOR

Bianca Batista

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a história de publicação da narrativa do piloto português Nuno da Silva, assim como as estratégias de apropriação de narrativas ibéricas pelos editores e impressores ingleses. A tradução e publicação das narrativas dos pilotos portugueses e espanhóis nos livros impressos foram uma forma de romper a soberania dos reis ibéricos sobre as terras do Novo Mundo e promover a presença inglesa no Novo Mundo. Por conclusão, sugerimos que o livro impresso desafiou o monopólio das Coroas ibéricas e transformou os súditos ibéricos em autores de narrativas de viagem.

Palavras-chave: Nuno da Silva; expansão inglesa; livro impresso; autoria.

Abstract: This article's aim is to analyze the history of the publication of the deposition of the Portuguese pilot Nuno da Silva as well as the strategies of appropriation of Iberians' narratives by the English editors and printers. The translation and publication of Portuguese and Spanish pilots narratives in printed book was a way to break the Iberian kings sovereignty over the lands of the New World and to promote the English presence in the New World. As a conclusion, we suggest that the printed book challenged the Iberian monarchies monopoly and transformed the Iberian subjects into authors of travel narratives.

Keywords: Nuno da Silva; English expansion; printed book; authorship.

Introdução

A pergunta “o que é o autor?” norteia a explicação de Michel Foucault (2001) quanto aos aspectos sócio-históricos relacionados ao surgimento e ao desaparecimento da figura do autor. Essa mesma pergunta feita pelo filósofo francês há um século também norteia a nossa investigação sobre o

relato do piloto português, Nuno da Silva, publicado no terceiro volume da coletânea de viagem do clérigo-editor inglês Richard Hakluyt, *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation* (1600).

O interesse quanto a “quem é o autor” do relato provém das diferentes encarnações materiais pelas quais o relato passou até chegar às mãos do clérigo-editor Richard Hakluyt e ser compilado como parte do *corpus* das viagens inglesas pela América do Norte e pela América do Sul. Os diferentes suportes do relato do piloto português (oral, manuscrito e impresso) e as traduções (espanhol, holandês e inglês) desencadearam novas atribuições ao relato e a Nuno da Silva, visto que o texto não é mais o mesmo quando circula por diferentes espaços editoriais.

A mudança de suporte material não implica apenas outra forma de materialidade do texto, mas uma nova atribuição de sentido ao texto e aos sujeitos em virtude de os novos dispositivos atuarem na recepção e na compreensão do texto (CHARTIER, 1998). O sentido do texto também envolve os valores históricos e ideológicos do período em que foram escritos, traduzidos e impressos, evocando os regimes de verdade de uma dada sociedade. Donald McKenzie (1999, p. 29) afirma que novos leitores constroem novos textos e os novos significados constroem novas formas. Pautado nisso, pode-se afirmar que Nuno da Silva é projetado como depoente e súdito da Coroa de Castela no suporte manuscrito enquanto no suporte impresso, Da Silva é projetado como autor de um relato e testemunha da viagem de circum-navegação de Francis Drake (1577-1580).

Os editores, tradutores e impressores atribuíram novas significações ao depoimento de Nuno da Silva, e, com isso, o público-alvo teve acesso a uma narrativa mediada por uma série de atores do cenário editorial e não ao texto na sua forma primeira - um depoimento oral. Os editores, tradutores e impressores, portanto, foram os “intermediários entre o autor e leitor” (CHARTIER, 2002, p. 37). McKenzie (1999) afirma que o estudo da forma material do livro permite compreender as condições em que os textos foram relidos, reeditados, reimpressos e republicados, e por isso entendemos que o suporte manuscrito atendia aos interesses das Coroas Católicas de manterem sigilo sobre as riquezas das suas colônias, enquanto o suporte impresso atendia aos anseios dos editores das nações concorrentes de divulgar as notícias sobre as terras recém-descobertas e romper o monopólio ibérico sobre o Atlântico e o Pacífico.

O depoimento de Nuno da Silva também aponta para uma prática comum no projeto expansionista inglês, a captura de pilotos e o saque às

embarcações ibéricas. Mediante à captura de Nuno da Silva e de outros pilotos, Francis Drake conseguiu obter informações náuticas e cartográficas para atravessar o Estreito de Magalhães, a costa do Pacífico, Oceania, e retornar à Inglaterra, realizando, assim, a missão que lhe fora atribuída pela rainha Elizabeth de realizar a primeira viagem de circum-navegação inglesa.

A partir da história de produção e publicação do depoimento do piloto português, investigaremos as estratégias discursivas que levaram a uma metamorfose de um depoente do tribunal em autor de um relato de viagem e a relevância da figura do autor para a autenticidade e a autoridade do relato de viagem na sociedade letrada.

Nuno da Silva e a viagem de circum-navegação de Francis Drake

O piloto português Nuno da Silva foi capturado por Francis Drake próximo à Ilha de Cabo Verde, em 19 de janeiro de 1578, quando seguia viagem ao Brasil no navio português *Maria* (NUTTALL, 1914). O conhecimento marítimo do piloto auxiliaria Francis Drake a percorrer o Estreito de Magalhães, a costa da Nova Espanha e seguir seu percurso marítimo para cumprir a missão incumbida pela rainha Elizabeth I de “dar uma volta ao mundo” (NUTTALL, 1914, p. 296).

Ao longo da sua passagem pelo Atlântico e Pacífico, o corsário capturou pilotos e saqueou embarcações e portos, desencadeando, com isso, um levantamento documental sobre os espólios de Drake. Todos aqueles que presenciaram as ações do corsário foram intimados pelas autoridades locais a prestarem depoimentos que pudessem contabilizar as despesas ocasionadas por Drake e exigir o retorno das mercadorias roubadas e, caso necessário, fazer uso da força para que tais mercadorias fossem devolvidas, como afirma o embaixador espanhol Bernadino de Mendonza em suas correspondências com o rei Felipe II (JONES, 2000; SNYDER, 2006).

Max Weber (1999, p. 99) afirma que um dos processos envolvidos na formação dos Estados foi o “monopólio da coação física legítima”, isto é, o direito de um Estado de fazer uso da violência para assegurar seu monopólio dentro de “um determinado território geográfico [de] modo contínuo mediante a ameaça e a aplicação de coação física por parte do quadro administrativo”. As correspondências entre o embaixador Bernardino de Mendonza, as autoridades coloniais e o rei Felipe II demonstram a projeção da “coação física” como uma medida para assegurar o direito de monopólio

sobre as especiarias e o Novo Mundo.

Denver Brunzman (2019, p. 2), pautado nas teorias weberianas, afirma que a pirataria contribuiu para o desenvolvimento dos Estados modernos, pois o Estado “reivindica o monopólio do uso legítimo da força física dentro de um determinado território” (WEBER, 1946 apud BRUNSMAN, 2019, p. 2). O pesquisador compara o Atlântico a um território e a incursão de piratas em colônias e os saques aos navios a “uso da força”, ilustrando, com isso, o direito que um Estado tem de utilizar diversas formas de coação e de violência física em um dado território que reclama para si em prol do seu crescimento, estabilidade e organicidade. Pautados nestes conceitos, pode-se considerar que a atuação de corsários ingleses, como Francis Drake, foi considerada pelo reino elizabetano como parte do direito de reivindicar, por meio de saques, roubos e sequestros, um direito de monopólio sobre as riquezas do Novo Mundo, uma vez que os ingleses não reconheciam a validade jurídica da divisão de territórios transoceânicos pela mediação de uma figura religiosa, o Papa.

Como a passagem de Drake pela Nova Espanha foi considerada pelos espanhóis uma afronta ao direito de monopólio, os depoimentos comporiam uma prova concreta dos danos causados e justificariam medidas violentas, a coação física legítima, contra corsários ingleses e até mesmo contra o reino elizabetano. Todavia, os depoimentos dos pilotos e dos tripulantes não forneceram apenas informações sobre os saques de Francis Drake, mas sobre a relação amistosa entre Drake e Nuno da Silva. Tal relação amistosa, como afirma Lisa Voigt (2009), problematizava as relações de rivalidades religiosas, católicos versus protestantes, e de hierarquia, capturador versus cativo, o que identificava a dinâmica das ações de pirataria como um cenário de disputa pela posse das terras ultramarinas.

Os depoentes, em sua maioria, afirmaram que Nuno da Silva e Francis Drake interagiam constantemente e conversavam em inglês ao longo da viagem, de forma que os cativos não entendiam a temática da conversa. Além disso, todos ressaltaram a participação do piloto em cultos luteranos promovidos no navio (NUTTALL, 1914, p. 374). Em depoimento, Dom Luiz Velasco, dono de uma das embarcações saqueadas, afirmou que o piloto português deveria ser intimado a depor o mais rápido possível, pois ele era o mais próximo de Drake e poderia fornecer mais informações sobre todos os saques realizados (NUTTALL, 1914, p. 237) e os inquisidores do México, em correspondência com o alcaide de Guatulco (atualmente Huatulco), exigiram que o piloto fosse convocado a depor, pois a investigação não era

apenas contra Drake, mas também contra Nuno da Silva pela prática de heresia (NUTTAL, 1914, p. 375).

Devido às denúncias de cumplicidade com o corsário, de participação em cultos protestantes e de ter sido o único piloto a permanecer mais tempo cativo, de 19 de janeiro de 1578 a 13 de abril de 1579 (NUTTALL, 1914, p. 296), Nuno da Silva foi convocado a prestar depoimento para o alcaide de Guatulco, Gaspar de Vargas, para o inquisidor do tribunal da inquisição, Bonilla, e para o vice-rei da Nova Espanha, Martin Enriquez.

O depoimento de Nuno da Silva e dos outros depoentes para as autoridades religiosas e políticas foi registrado em papel, manuscrito, a fim de que fosse enviado para as autoridades coloniais e ao rei Felipe II, de forma que pudesse ser formado um *corpus* documental contra o corsário e com isso exigir, em um primeiro momento, diplomaticamente, da rainha Elizabeth I, a restituição das mercadorias e das especiarias roubadas ao longo da viagem de circum-navegação como fizera o embaixador espanhol na Inglaterra, Bernadino de Mendonza, em sua carta à rainha em 14 de novembro de 1580 (HUME, 2013, p. 65).

Considerando que a “primeira coisa que Drake fazia ao capturar navios era saquear os mapas cartográficos, astrolábios e compassos” (NUTTALL, 1914, p. 121), o retorno de Francis Drake à Inglaterra envolvia muito mais do que a difusão das fragilidades dos portos; implicava, na verdade, o compartilhamento dos “segredos ibéricos” com outros ingleses, visto que o corsário aprendeu sobre as rotas marítimas com os pilotos capturados e roubou diversos documentos. Essa publicidade dos “segredos” não instigaria apenas a incursão de corsários pelo mar do Sul, mas a presença de estrangeiros pelas mais diversas partes do Novo Mundo, maximizando, assim, a “ameaça para segurança do reino” (HAKLUYT, 1600, p. 8)

O trânsito de cartas permitiria, dessa forma, aos governos das colônias adotarem medidas em conjunto para capturar o corsário. Como aponta Licenciado Palacios, a captura do corsário era algo urgente devido à “ameaça para a segurança do reino” que representava o retorno de Drake à Inglaterra, visto que o corsário poderia propagar informações sobre os portos das colônias instigando, assim, outros ingleses a imitarem sua “audácia” em prol dos mesmos lucros, deixando o “mar do Sul repleto de corsários” (NUTTAL, 1914, p.122).

Devido a essas questões, o depoimento oral de Nuno da Silva passa a ser incorporado no suporte manuscrito para atender às necessidades dos mediadores do texto, o alcaide, o inquisidor e o vice-rei. O contexto de

produção do depoimento oral exigia que este fosse materializado no suporte manuscrito, pois o conteúdo não poderia ficar restrito a efemeridade da oralidade, mas ser transportado para um suporte que lhe conferisse existência para além do seu momento de realização. O que antes era um depoimento sobre seu cativo perante autoridades políticas, alcaide e vice-rei; autoridade religiosa, inquisidor; e um escriba passou a ser um documento administrativo contra Francis Drake.

Materialidades do depoimento

Em seus depoimentos, os pilotos Alonso Cochero e Nuno da Silva (NUTTALL, 1914, p. 296) afirmaram que Francis Drake mencionara que retornaria à Inglaterra pela China, e nesse percurso pelo continente asiático, por conseguinte, o corsário passaria pela Índia, que com a Unificação Ibérica (1580), pertencia ao rei espanhol. De forma a evitar que Drake realizasse os mesmos saques na Índia e retornasse à Inglaterra com as mercadorias roubadas, as autoridades coloniais americanas enviaram às autoridades das Índias portuguesas informações e depoimentos sobre as ações de Drake para que o vice-rei soubesse acerca da periculosidade de Drake e tomasse medidas para evitar que o corsário concretizasse seu retorno à pátria.

A nova materialidade do depoimento permitiu que este pudesse ser copiado e circulasse por outras províncias, visto que “a escrita acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um espaço e multiplica sua produção pelo expansionismo da reprodução” (CERTEAU, 1994, p. 226). O suporte manuscrito conferiu um novo status e utilidade ao texto, apontando, assim, que essa tecnologia “permitiu aos [mediadores] e aos leitores reconstruir, reformular e disseminar os textos da forma que desejassem o que não era possível na fluidez imprecisa na oralidade” (McKenzie, 1999, p. 10).

Michel de Certeau (1994) afirma que a organicidade da sociedade escriturária europeia envolvia o uso da escrita, uma vez que as interações econômicas, políticas, jurídicas e religiosas dos Estados não poderiam restringir-se ao momento da realização, mas perdurar no tempo e serem manuseados, copiados e replicados, permitindo, assim, “sobre um espaço próprio, a página, construir um texto que tem poder sobre a exterioridade da qual foi previamente isolado” (CERTEAU, 1994, p. 225).

Em virtude da hegemonia da escrita, os gêneros textuais escriturários

possuíam mais prestígios do que os gêneros textuais orais, como bem exemplifica a análise de Certeau (1982) sobre o relato de Jean de Léry acerca dos autóctones da França Antártica. Léry afirmava que aquela sociedade ágrafa, limitada à oralidade, era inferior aos europeus, pois as histórias da formação do povo eram transmitidas apenas oralmente pelo gênero contação de história, sem a base manuscrita como fonte de autenticidade, estando as históricas, com isso, sujeitas à alteração a cada vez que eram contadas por diferentes pessoas. Outro indício de superioridade era a possibilidade de materializar a oralidade no papel e deslocá-la espacialmente de uma região para outra, o que, segundo o huguenote, causara admiração nos tupinambás, visto que os franceses tinham a capacidade de reproduzirem os sons da língua dos autóctones ao lerem um papel e a capacidade de se comunicarem à distância por meio de cartas.

Esses valores vinculados à escrita permitem evocar a concepção de Pierre Bourdieu (1989, p. 14) sobre poder simbólico, isto é, um poder que é “dado pela enunciação de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo, e deste modo, a ação sobre o mundo”. As instituições sociais, jurídicas, literárias e econômicas atribuem valores e significados à escrita tornando-a em um poder simbólico que atua sobre os sujeitos e a coletividade e sobre a forma como estes interagem e concebem a si, o outro e o mundo. Esse poder exercido pela escrita, por sua vez, não envolve coação física, mas “a crença na legitimidade das palavras e daqueles que a pronunciam” (BOURDIEU, 1989, p. 14), o que implica que o poder está vinculado aos significados conferidos pelas instituições e à aceitação social desses significados, isto é, à cumplicidade entre os que exercem e aqueles que a ele se submetem, legitimando, com isso, seu poder.

Esse exercício de poder também envolve um sistema de controle de produção e circulação dos discursos, em especial no tocante às possessões ultramarinas. Os diários de bordo, os relatos, os relatórios e os mapas produzidos pelos tripulantes ao longo da viagem não pertenciam a eles, mas a instituições comerciais e reais que financiaram as expedições. Esse controle da produção textual começava no navio com o comandante (piloto maior) e o cosmógrafo confiscando os manuscritos e os mapas em posse dos pilotos, e prensando o selo real nos textos para assegurar o direito da Coroa sobre esses manuscritos (HAKLUYT, 1600, p. 885).

Considerando esses fatores, nota-se que as expedições marítimas envolviam dois tipos de mecanismos de controle, os gêneros textuais e os agentes do aparelho de vigilância. Os textos produzidos nessa situação

exigiam uma autoria, descrição minuciosa, precisão, dentre outros elementos que assegurassem a veracidade do texto, e, em decorrência disso, o sujeito não poderia escrever sobre qualquer coisa, mas obedecer às exigências escriturárias dos gêneros textuais e às exigências comerciais dos patrocinadores. Tais imposições indicam que mesmo que a subjetividade perpassasse os textos produzidos pelos sujeitos, estes obedecem a um conjunto de regras estabelecidas social e historicamente que integram o regime de verdade imposto em uma dada temporalidade. Isso implica que existe “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados” (FOUCAULT, 2010, p. 11).

Em consonância a isso, os gêneros textuais estão sujeitos “aos mais variados tipos de controle social e até mesmo ao exercício de poder” (MARCUSHI, 2010, p. 7). Tal conceito implica que as regras das formações discursivas de um regime de verdade também estão vinculadas às instâncias políticas, jurídicas, científicas e literárias. Essas instâncias, por sua vez, possuem agentes de vigilância que delimitam os discursos que são ou não aceitos, àqueles que devem ser replicados, suprimidos, reprimidos e punidos.

Consequentemente, o gênero textual relato de viagem, materializado no suporte manuscrito, atendia aos interesses dos monarcas de possuir fisicamente as informações sobre as rotas e as riquezas do Novo Mundo e, principalmente, de controlar a produção e a circulação de informações sobre as novas terras descobertas devido ao assédio dos reinos europeus sobre as Américas. Em virtude disso, havia um intenso controle sobre produção textual dos navegantes e pilotos ibéricos, permitindo, assim, entender que o gênero textual relato de viagem permitia “vigiar [os sujeitos] durante todo o tempo da atividade e submetê-los a uma perpétua pirâmide de olhares” (FOUCAULT, 2010, p. 106).

A partir disso, entendemos que o suporte manuscrito atendia aos anseios das nações ibéricas em manter as notícias sobre as terras recém-descobertas em sigilo, devido à possibilidade de maior controle sobre a produção e reprodução dos relatos, mapas e relatórios produzidos pelos seus súditos nas expedições marítimas. Os materiais textuais e cartográficos produzidos pertenciam juridicamente à Casa de Contratação e ao monarca, o que conferia a essas instâncias o direito de posse sobre os manuscritos originais e, consequentemente, um monopólio sobre as experiências dos súditos em territórios ultramarinos.

Esse controle sobre a produção e a reprodução dos discursos permitiu que documentos, depoimentos e relatos fossem copiados e enviados a outras

áreas, sob a jurisdição de Castela, permitindo, com isso, uma mobilidade de conhecimentos úteis ao reino e a autoridades coloniais e religiosas. A materialização da experiência dos súditos em manuscrito permitiu que o vice-rei da Nova Espanha, Martin Enriquez, enviasse para o vice-rei das Índias Portuguesas, Dom Luiz de Athayde, o depoimento de Nuno da Silva para alertá-lo acerca do desejo de Drake de retornar à Inglaterra pela China (NUTTALL, 1914, p. 296).

Por mais que o destinatário da cópia do depoimento tenha sido o vice-rei das Índias portuguesas, outros sujeitos também tiveram acesso à carta, como Jan Huygen van Linschoten, secretário do arcebispo de Goa, João Vicente da Fonseca, e, provavelmente, outras autoridades e secretários que faziam parte do círculo político e religioso local. Durante os seis anos à frente desse cargo (1583-1589), na capital administrativa de Goa, Linschoten pôde observar a dinâmica comercial, política e religiosa da região e ter acesso direto aos documentos administrativos, comerciais e inquisitoriais ibéricos. Em conjunto a esse *corpus* informacional, o secretário holandês também construiu conhecimentos sobre a região, os nativos, os colonizadores, as viagens e as riquezas locais a partir da sua experiência na Índia, o que contribuiu para a abundante presença de ilustrações nas suas coletâneas.

Rosemary Arrojo (1992, p. 103) afirma que o tradutor tem papel “ativo de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz”, o que permite depreender que Linschoten produz novos significados aos documentos e às correspondências ibéricas traduzidas para o holandês, pois suas propostas interativas e ideológicas eram diferentes daquelas dos produtores desses textos. Além disso, o ato de traduzir não envolve uma reprodução estritamente fiel do texto original, “mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos” (ARROJO, 1992, p. 44).

Essas novas atribuições aos textos traduzidos também atribuíram um novo status aos mesmos, que deixaram de ser uma propriedade das autoridades coloniais e passaram a ser propriedade do tradutor, conferindo-lhe dessa forma o direito de vendê-los a uma terceira pessoa, nesse caso, ao impressor Cornelius Claesz, o qual teve licença concedida pelos Estados-Gerais da Holanda em 1594 para publicar os textos e as ilustrações de Linschoten sobre a dinâmica econômica, política e religiosa das colônias

ibéricas e, principalmente, a descrição das viagens e das rotas marítimas.

Esse corpus textual sobre as Índias foi organizado em três coletâneas de viagem impressas em Amsterdam. O primeiro livro englobava as rotas das Índias Orientais, Pacífico e Ásia, *Reys-gheschrift vande navigatien der Portugaloyzers in Orienten*¹ (1595); o segundo apresentava as rotas das Índias Ocidentais, Pacífico, Atlântico e América, *Itinerario: Voyage ofte schipvaert van Jan Huyghen van Linschoten naer Oost ofte Portugaels Indien, 1579-1592*² (1595); e o terceiro destacou as rotas marítimas da África, Congo, Angola e América portuguesa, assim como a rota entre Portugal e Brasil, *Beschryvinghe van de gantsche custe van Guinea, Manicongo, Angola ende tegen over de Cabo de S. Augustijn in Brasilien, de eyghenschappen des gheheelen Oceanische Zees*³ (1597).

A impressão dos documentos ibéricos traduzidos para o holandês selava, definitivamente, a desarticulação do monopólio de Castela sobre os documentos produzidos pelos seus súditos nas suas possessões, uma vez que as notícias sobre esses territórios deixavam de estar restritas a uma única cópia manuscrita e passavam a uma ampla reprodução em uma oficina tipográfica. Por meio da atuação do tradutor, os textos passaram a ser compreendidos em uma outra língua e, mediante o impressor, esses textos deixaram de ser restritos à forma manuscrita e passaram a existir na forma impressa.

A partir da publicação dos documentos na forma impressa, não é possível prever quantas pessoas acessarão esses textos e nem os locais pelos quais os livros circularão. A reprodução de cópias impressas das coletâneas de Linschoten, em Amsterdam, visava um dado público leitor pelo editor e impressor. Todavia, a reprodução das coletâneas na oficina tipográfica viabilizou a circulação dessas obras para além de uma região projetada, Londres. Em virtude da mobilidade espacial das coletâneas, os “segredos ibéricos” passaram a estar disponíveis materialmente em um novo local, mas inacessíveis àqueles que não dominavam a língua holandesa.

Mediante a atuação do impressor John Wolfe e do tradutor William Phillips, as coletâneas foram traduzidas para o inglês com o título *John Huighen van Linschoten, His discours of voyages into ye Easte and West Indies* (1598) e publicadas em um único volume. Na dedicatória ao patrono Julius

¹“Relato de uma viagem pelas navegações dos portugueses no Oriente”.

²“Itinerário: navegação de Jan Huyghen van Linschoten às Índias Orientais portuguesas, 1579-1592”.

³“Descrição de toda a costa da Guiné, Manicongo e Angola e da travessia para o Cabo de Santo Agostinho no Brasil, com as características de todo o Oceano Atlântico”.

Caesar, juiz da High Court Admiralty, Wolfe afirma que a tradução das coletâneas de Linschoten poderia contribuir para a expansão comercial inglesa em conjunto com a difusão do protestantismo e a civilidade aos nativos das terras ultramarinas, e que Richard Hakluyt o incentivou a traduzir essa obra, devido à riqueza textual e o seu potencial de promover o avanço da nação inglesa. Hakluyt inseriu algumas das narrativas ibéricas traduzidas dessa coletânea, em especial, o objeto de estudo, o depoimento de Nuno da Silva, em prol do seu projeto editorial de historicizar as viagens inglesas pelas Américas e a viagem de circum-navegação de Francis Drake.

A experiência ibérica transcendeu suas condições de tempo e lugar, por meio do suporte impresso, e, com isso, desarticulou a amarra manuscrita que limitava a circulação do texto apenas na área de jurisdição ibérica. As notícias sobre as terras recém-descobertas, assim como os conhecimentos acerca das técnicas de navegação, deixavam de ser manuscritas e, conseqüentemente, de ser exclusividade da Casa de Contratação. O suporte impresso tocou a esfera de direito de posse, visto que as notícias sobre as novas terras passavam a ser de domínio público, violando, com isso, o monopólio da Coroa ibérica sobre os relatórios dos seus súditos. A proposta expansionista de Richard Hakluyt, por sua vez, se fundamentava justamente na violação territorial e informacional dos ibéricos. O clérigo-editor reportara ao patrono Robert Cecil, secretário de Estado, que a presença desses textos na coletânea de viagem representava o acesso aos segredos da Coroa espanhola (HAKLUYT, 1600, p. 9)

O esforço de Hakluyt de ter em mãos os “segredos” ibéricos decorria do valor desses textos para o seu projeto editorial de encorajar viagens inglesas ao Novo Mundo. Esses relatos conferiam visibilidade aos leitores quanto à fertilidade e à potencialidade de riquezas que as terras do Novo Mundo poderiam a oferecer à nação, o que poderia instigar o leitor inglês a se lançar ao mar, a Coroa inglesa a conceder cartas de patente e a patrocinar expedições comerciais e colonizatórias no Novo Mundo, permitindo, assim, uma reconfiguração da presença inglesa no Novo Mundo.

A compilação de documentos e relatos ibéricos no livro impresso atendia perfeitamente às ambições editoriais de Richard Hakluyt de promover a presença de colonos em empreitadas colonizatórias e exploratórias no Novo Mundo. Todorov corrobora essa assertiva ao abordar a viagem de Colombo como fruto da leitura do livro de viagem de Marco Polo: “ora, o relato de viagem não é, em si mesmo, o ponto de partida, e não somente o ponto de chegada, de uma nova viagem? O próprio Colombo

não tinha partido porque tinha lido o relato de Marco Polo?” (TODOROV, 1999, p.15). A tradução e compilação das narrativas ibéricas pretendia o mesmo fim apontado por Todorov; uma leitura que instigasse os leitores a se lançarem em expedições marítimas.

Convencer os leitores ingleses a participarem de empreitadas marítimas era uma forma de estimular uma produção textual inglesa e uma “permanente documentação que permitiria a outros replicarem a viagem”, indicando, com isso, que o livro impresso atendia a propostas de propagar informações e “impelir uma escrita por novas mãos” (FULLER, 1995, p. 3, tradução autor). A partir do momento que os leitores ingleses se lançassem em expedições marítimas, eles deixariam de ser meros leitores de empreitadas alheias e passariam a ser os agentes das viagens: “Richard Hakluyt nutriu e incentivou tanto a viagem inglesa quanto a escrita de viagens inglesas” (FULLER, 1995, p. 2).

O livro impresso, portanto, trazia às mãos dos leitores as rotas que os espanhóis e portugueses percorreram nas suas descobertas, promovendo o compartilhamento dos segredos da Coroa ibérica e encurtando a distância entre o leitor europeu e o piloto ibérico por proporcionar ao leigo o acesso às rotas marítimas e as informações cartográficas, permitindo que qualquer leitor pudesse assumir um lugar no navio. A transformação dos leitores ingleses em potenciais navegantes desencadearia mais viagens inglesas por diversas partes do globo e, conseqüentemente, a posse de novos territórios. Esses viajantes, por sua vez, retornariam à pátria com relatórios sobre as viagens que poderiam instruir e instigar outros navegantes ingleses a realizarem as mesmas empreitadas para “a honra da nação” e “terror e confusão dos inimigos” (HAKLUYT, 1600, p. 8, tradução do autor).

Deponente e autor

A comparação entre os títulos em espanhol (NUTTALL, 1914); holandês (LINSCHOTEN, 1586) e inglês (WOLFE, 1598; HAKLUYT, 1600) fornece indícios sobre a condução de uma leitura a favor das intenções dos editores. O título faz parte dos elementos paratextuais que configuram uma zona espacial, artefatos que contribuem para a significação do livro. A teoria de Gérard Genette (2009) sobre os paratextos embasa a nossa análise sobre a função destes elementos para a construção social de sentido do texto.

Um dos aspectos elencados pelo teórico é o efeito do paratexto

sobre o público leitor projetado e, também, sobre aqueles que “não o lêem necessariamente, ou não lêem [o livro] todo, mas participam da sua difusão e, conseqüentemente, da sua “recepção” (GENETTE, 2009, p. 71, grifo do autor). O título é um dos elementos paratextuais determinantes para a circulação e recepção de uma obra, ao conferir ao texto uma existência social e editorial decorrente de normas sociais vigentes na sociedade letrada e operações escriturárias, em que o nome do autor exerce uma “função de classificação ao mesmo tempo que delimita, opõe e relaciona um certo número de textos entre si” (FOUCAULT, 2001, p. 273).

O leitor traz consigo um conjunto de expectativas referente ao gênero do texto que pode ser confirmada, reestruturada ou contradita, tanto no título quanto ao longo da leitura da narrativa. Nesse espaço textual, o editor utiliza de estratégias discursivas que propiciam uma leitura do texto orientada pelos seus valores ideológicos, por meio de estratégias discursivas e escolhas lexicais. O engajamento do editor em estruturar um título remete à atitude reflexiva do editor quanto ao tópico da narrativa e sua posição no contexto de comunicação em que os signos são valorados segundo tomadas de posição dos sujeitos em um dado momento interativo. E, nesse caso, a interação entre editor e leitor se faz por meio de artefatos paratextuais. Esse espaço textual é de responsabilidade do editor, que assume a função de “figurar a abertura de um texto para designá-lo, indicar seu conteúdo global e atrair o público visado” (GENETTE, 2009, p. 73), o que legitima seu posicionamento epistemológico e sua participação na construção de sentido sobre o tópico da narrativa.

Relacion del viaje del corsario yngles que dio el piloto Nuño de Silva ante su excelência del Virrey de Mexico a 20 de Mayo de 1579 y no la dio el su desmenuçada sino como se le iba preguntando respondia⁴

Een relaes ofte verhael van een Voyagie ofte Schip-vaert, ghedaen door den Pilot Nuno da Silva, voor zijn Excell. den Viçeroy van nieu Spaengien, den 20 Meye Anno 1579, binnen die Stadt van Mexico, van waert ghesonden is gheweest aenden Viçeroy van Portugaels Indien, waer inne verhaelt wordt die Coursen ende gheschiednisse vande vaert van François Draeck, die hem (belyder) ghenomen hadde by de Eylanden van Cabo Verde, ende alsoo met voerden, door die Straet van Magallanes, tot die Haven van Guatulco in nieu

⁴Disponível em: < [http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbdk&fileName=d001/rbdkd001.db&recNum=19&itemLink=h?intId1/rbdkbib:@field\(DOCID+@lit\(rbdk000001\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbdk&fileName=d001/rbdkd001.db&recNum=19&itemLink=h?intId1/rbdkbib:@field(DOCID+@lit(rbdk000001)))>. Acesso 30 mar. 2021.

Spaengien daer hy hem weder liet varen⁵(LINSCHOTEN, 1939, p. 294).

The relation of a Voyage made by a Pilot called Nuno da Silva for the Vice-roy of new Spaine, the 20. of May, in the yere of our Lord 1579. in the citie of Mexico, from whence it was sent to the Vice-roy of the Portugall Indies: wherein is set downe the course and actions passed in the Voyage of Sir Francis Drake that tooke the aforesayd Nuno da Silva at S. Iago one of the Islands of Cabo Verde, and caried him along with him through the Streights of Magellan, to the Haven of Guatulco in new Spaine, where he let him goe againe (HAKLUYT, 1600, p. 472)⁶

The description of a voyage made by a pilot called Nuno da Silva for the viceroy of New Spaine, the 20 of May in the yeere of our lourde 1579 to the towne of Mexico, from whence it was sent to the viceroy of the Portugall Indies, wherein is set down the course and actions passed in the voyages of Sir Francis Drake that tooke the aforesaid Nuno da Silva by the Islands of Cabo Verde and carried him along with him thorough the Straights of Magellanes to the Haven of Guatulco in New Spain, where he let him goe againe (WOLFE, 1589, p.416)⁷

A posição de depoente do piloto português se faz presente no título do documento espanhol, visto que Nuno da Silva falava “dio” sobre a viagem de outrem, “corsário yngles”, àquele considerado uma figura de extremo valor e respeito, “excelencia del virrey de Mexico”. Da Silva não depôs por vontade própria, mas forçado no cenário ritualístico do tribunal, isto é, ele devia responder às perguntas feitas por um juiz ou autoridade do mesmo nível hierárquico, “no la dio el su desmenuçada sino como se le iba preguntando respondia”. No título do texto em holandês, a posição de depoente é retomada apenas quando se refere ao local da sua captura, “die hem (belyder) ghenomen hadde by de Eylanden van Cabo Verde” ([Drake] pegou (o confessor) nas ilhas de Cabo Verde) enquanto na tradução inglesa

⁵Disponível em: < https://www.dbnl.org/tekst/lins001itin05_01/lins001itin05_01_0076.php>. “Um relatório da viagem de navio feita pelo piloto Nuno da Silva, para sua excelência o vice-rei da Nova Espanha, no dia 20 de maio de 1579, na Cidade de México, de onde foi enviado para o vice-rei de Portugal, onde se relata sobre as rotas e a história de navegação de Francis Drake, que pegou o (confessor) nas ilhas de Cabo Verde, e, também, o carregou pelo Estreito de Magalhães até o porto de Guatulco, na Nova Espanha, onde ele foi permitido a continuar sua navegação” (tradução do autor).

⁶Disponível em: < <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbdk&fileName=d0302//rbdkd0302.db&recNum=761&itemLink=r%3Fintld%2Frbdkbib%3A%40fiel-d%28NUMBER%2B%40od1%28rbdk%2Bd0302%29%29&linkText=0>> Acesso em 30 mar. 2021

⁷Disponível em: < http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbc3&fileName=rbc0001_2007kis196400600001page.db&recNum=537>. Acesso 30 mar. 2021

a palavra “confessor” e a posição de depoente de Nuno da Silva é apagada.

A anulação dessa atmosfera inquisitorial no título impresso fez com que o depoimento de Nuno da Silva fosse projetado como um relato e não como um depoimento regulado pelo temor de represálias por parte das autoridades provinciais e religiosas. A mudança do tom coercivo do interrogatório fez com que Nuno da Silva deixasse de ser um depoente/ acusado de heresia e traição pelas autoridades e passasse a ser uma testemunha da viagem de circum-navegação de Francis Drake.

O título da narrativa em espanhol destaca “a viagem do corsário inglês” e na versão holandesa e inglesa “a viagem do piloto Nuno da Silva”. Essa diferença entre os agentes da viagem narrada põe em questão os diferentes tópicos que são destacados nos textos. No texto original, o que é posto em primeiro plano são as ações de saque de Francis Drake, ao passo que no suporte impresso o destaque é o “relato da história de viagem” (*Een relaes ofte verhael van een Voyagie*); a “relação da viagem” (*The relation of a Voyage*) e “descrição da viagem” (*The description of a voyage*) do piloto Nuno da Silva. Por ser autor de uma narrativa, seu discurso é “recebido de certa maneira e [recebe] certo status”, isto é, ele “outorga certo estatuto ao discurso conferindo-lhe autenticidade (o discurso é real, verdadeiro), distinção (o discurso tem valor, é especial, importante) e permanência (o discurso conservar-se, fixa-se para a eternidade)” (FOUCAULT, 2001, p. 123).

Ainda quanto às mudanças do título, podemos trazer à tona o conceito de ordem de indexicalidade de Blommaert (2010). Segundo o pesquisador, quando os discursos transitam por diferentes espaços socioculturais, o que circula, de certa forma, é sua forma linguística e não seu valor. O signo passa a ser revestido de novos valores, e, com isso, “apontar” (indexicalizar) novos significados. A ressignificação do signo em novos espaços indica a estreita relação entre o signo linguístico e o contexto social. Podemos notar isso a partir das diferentes projeções dos sujeitos no título. No documento inquisitorial, Drake é indexicalizado como “corsário”; na tradução holandesa nenhuma titularidade é conferida a ele, enquanto na tradução inglesa, Drake é indexicalizado como “Sir”. “Piloto” indexicaliza para as autoridades espanholas a profissão do réu enquanto para os editores, “piloto” indexicaliza um sujeito de notório conhecimento náutico no cenário das grandes navegações.

Considerando que o curso fazia parte do projeto expansionista inglês (JOWITT, 2010), entendemos que os editores ingleses interpretam os

saques de Drake como elemento integrante das viagens. Hakluyt corrobora esta assertiva ao afirmar ao patrono do terceiro volume da coletânea, Robert Cecil, secretário de Estado, que o saque às embarcações e aos portos ibéricos viabilizavam o acesso aos segredos ibéricos, “pela tomada de seus navios e os saques de suas vilas e cidades, a maioria dos seus segredos sobre as Índias Ocidentais e de todas as partes caíram nas mãos do nosso povo (os quais em tempos remotos eram, em sua maioria, desconhecidos para nós” (HAKLUYT, 1600, p. 8, tradução do autor).

Jowitt (2010) afirma que Francis Drake recebeu o título *Sir* da rainha Elizabeth I, após retornar da sua viagem de circum-navegação com a embarcação *Golden Hind* repleta de mercadorias roubadas. O título conferido a Drake em virtude das ações de corso realizadas ao longo da sua viagem de circum-navegação soava como uma contradição, visto que as ações de pirataria eram valoradas negativamente na sociedade inglesa e alvo de punições segundo as leis internas denominadas *Offences at sea act* (1536) e *Proclamation against the maintenance of pirates* (1569).

As diferentes indexicalizações também se fazem presentes em relação àquele a quem Nuno da Silva dirige sua narrativa. O vice-rei era um dos representantes da Coroa espanhola na América e figura de extremo destaque social, e, por isso, digno do pronome de tratamento “excelência”. Esta titularidade da autoridade real se faz presente nos títulos em espanhol e holandês, “su excelência” e “zijn Excell”. Em contrapartida, os ingleses não reconhecem o direito de posse ibérico sobre o Novo Mundo e nem as hierarquias das autoridades coloniais e reais, o que se fez presente no campo paratextual com o apagamento do pronome “excelência” no título. Percebemos, portanto, que um texto não é o mesmo quando transita por diferentes espaços e que as estruturas socioideológicas locais orientam a ressignificação dos sujeitos e da temática reportada no título.

Vale lembrar que o gênero relato de viagem evoca na mente do leitor um repertório de características desse gênero, e uma destas características é o nome do autor. A “autenticação de uma narrativa reclama o emprego de um nome próprio” (CHARTIER, 2014, p. 52) e o nome do autor, de certa forma, faz parte de “marcas discursivas que diferenciavam os relatos de viagem da narrativa ficcional” (COSTA LIMA, 2009, p. 186). Como o nome do autor permite saber que “isso foi escrito por tal pessoa” ou “tal pessoa é o autor disso” (FOUCAULT, 2001), o seu discurso é “passível de ser constatado”, o que lhe confere um caráter verídico e factual.

O clérigo-editor assumiu o compromisso de associar “cada viagem

ao autor, que em pessoa, realizou e escreveu sobre a mesma” (HAKLUYT, 1598, p. 5, tradução do autor). O relato de Nuno da Silva se configuraria, portanto, como uma contradição às palavras de Hakluyt, visto que àquele a quem é atribuída à autoria (Nuno da Silva) não é quem escrevera o texto (escrivão). Se levarmos em consideração o conceito de Foucault (2001) de que os discursos literários não podiam mais ser aceitos senão quando providos da função-autor, entendemos que os relatos de viagem também não poderiam ser socialmente aceitos sem um nome ao qual pudesse ser atribuído o que foi escrito. A função-autor, portanto, é “marcada pelo nome próprio, que [classifica] os discursos e os [atribui] a uma identidade única” (CHARTIER, 2014, p. 6).

A função-autor é uma exigência discursiva de determinados textos na sociedade letrada por determinar “o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 74) e “por [certificar] e [atribuir] verdade a alguns discursos e não a outros” (CHARTIER, 2014, p.40). O autor (*auctor*) era o elemento de autoridade (*auctoritas*) e autenticidade (*autenticus*) do texto e, por isso, suas palavras deveriam ser reproduzidas fielmente pelos editores para não ferir a autenticidade do mundo observado, “o mundo dos viajantes observados por seus próprios olhos está aqui, na maior parte, em suas próprias palavras transcritas ou traduzidas” (PURCHAS, 1906, p. 53, tradução do autor).

Considerando o contexto de produção do depoimento de Nuno da Silva, ele não é quem escreve, mas é a origem do texto e o foco da sua coerência, de forma que sua presença na viagem de Drake como prisioneiro, o tornava testemunha dessa ação e, portanto, um “autor de autoridade”; “eu encontrei qualquer autor de autoridade pertencente ao meu argumento, tanto estrangeiro quanto nativo, e registrei palavra por palavra com seu nome particular” (HAKLUYT, 1600, p. 9, tradução do autor). Purchas reforça tal assertiva ao afirmar que as coletâneas do seu antecessor, Hakluyt, e as suas apresentavam narrativas traduzidas e transcritas que obedeciam fielmente ao mundo observado pelos olhos dos viajantes (PURCHAS, 1906, p.53). Dessa forma, o testemunho de Nuno da Silva retirava seu nome do anonimato, e, com isso, ele deixava de ser um mero nome próprio e passava a ser o nome de um autor de viagem.

Considerações Finais

A comparação dos títulos da narrativa do piloto em espanhol, holandês e inglês fornece pistas quanto à valoração das ações de Drake pela ótica de diferentes atores envolvidos na datação e tradução do depoimento e, principalmente, quanto à configuração deste espaço paratextual como uma arena, onde são mobilizadas formas simbólicas que sustentam positivamente e negativamente Francis Drake e Nuno da Silva e a escolha do que mereça ser posto em destaque no primeiro contato do leitor com o texto.

A história de produção e publicação deste texto indica que “a reconstrução histórica [do texto] permite entender que a [sua] significação depende das formas e das circunstâncias por meio das quais os textos são recebidos e apropriados pelos leitores” (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 6). Os mediadores interpretaram o depoimento à luz do contexto social, histórico e ideológico das suas localidades e, com isso, atribuíram novas significações ao texto, “um texto se reveste de uma nova significação e de um estatuto inédito quando mudam os suportes que o propõem à leitura” (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 6).

Em conjunto a isso, a disposição de um texto em diferentes suportes convida a pensar que “a encarnação do texto em uma materialidade específica carrega diferentes interpretações, compreensões para diferentes públicos” (CHARTIER, 1998, p. 18). Os dispositivos materiais pelos quais o texto se apresenta a um dado público leitor contêm indícios dos diferentes contextos socioculturais e ideológicos que o condicionam. A “viagem” do texto de uma localidade a outra envolve um encontro com diferentes repertórios culturais e interlocutores/leitores. A circulação do texto em outras localidades também envolve novas formas de valoração e mecanismos de ressignificação do texto por parte dos sujeitos que com ele interagem.

Partindo do conceito de Norman Fairclough (2001, p. 91) de que o discurso é um modo de ação, uma forma como as pessoas podem agir sobre o mundo e, especialmente, sobre os outros, podemos propor que o cenário político-editorial inglês visava aos seguintes leitores alvo: os patronos, os comerciantes, a Coroa e um público inglês geral de leitores. Os comerciantes poderiam ser futuros patrocinadores, a Coroa tinha autoridade de conceder cartas de patente e o leitor comum poderia vir a se tornar um navegante inglês e, conseqüentemente, um autor de relatos de viagens.

No tocante à materialidade do texto, pode-se recorrer aos conceitos de David Armitage (2000) sobre a era elizabetana. Segundo o pesquisador, o curso nas Américas visava a uma promoção do *mare liberum* (mar aberto), enquanto o monopólio ibérico sobre o continente visava ao *mare clausum*

(mar fechado), e essa defesa de mar aberto e fechado pelas Coroas não envolvia apenas a presença nos mares, mas a materialidade de relatos e documentos. A “liberdade dos mares”, defendida pelos ingleses, envolveu tanto o curso quanto tecnologia da imprensa. Mediante tal prática, os corsários conseguiram circular em territórios que pertenciam às Coroas católicas forçando, assim, uma abertura desses “mares” à Inglaterra. O livro impresso, por sua vez, promoveu a livre circulação dos segredos ibéricos para novos espaços, desarticulando, assim, o direito exclusivo dos ibéricos sobre o discurso dos seus súditos. Pautado na semelhança gráfica entre as palavras “livro” e “liberdade” em latim, “liber (livro) / liber (liberdade)” (CANFORA, 2003, p. 73), acreditamos que a inclusão de relatos ibéricos em coletâneas impressas inglesas promovia a liberdade desses textos do domínio de Castela.

A incorporação de manuscritos ibéricos nas coletâneas impressas também desencadeou transformações nos textos e sujeitos. Os manuscritos perderam seu caráter documental no suporte impresso e passaram a vigorar como narrativas de viagem. Esse gênero literário, por sua vez, exigia a presença de um nome ao qual pudesse ser atribuída a viagem narrada. A autoria determinava o “modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p.74) e uma relação de homogeneidade, filiação e autenticação com os outros textos. Pautado nessa premissa, a autoria conferiu credibilidade/veracidade à narrativa de Nuno da Silva possibilitando, assim, que a narrativa fosse incorporada em conjunto com outras sobre o Brasil, Cabo Verde e Rio da Prata na coletânea de John Wolfe, *John Huighen van Linschoten, His discours of voyages into ye Easte and West Indies* (1598) e junto àquelas referentes à viagem de circum-navegação de Francis Drake na coletânea de Richard Hakluyt, *The Principal Navigations* (1600).

A transformação do piloto em autor permitiu perceber que o caráter transformador do livro também se aplicava ao seu público leitor. Na primeira edição da coletânea, *The Principal Navigations* (1598), Hakluyt deixa explícito ao patrono o poder transformador do livro. Segundo o clérigo-editor, os livros de cosmografia instruíram sua ignorância sobre as novas terras até então descobertas, ao mesmo tempo que o instigaram a ler os mais diversos livros sobre viagens e descobertas realizadas pelas nações europeias. Esse artefato o instruíra e instigara à leitura de mais livros sobre esta temática e, por isso, Hakluyt recorreu ao suporte impresso para “educar mentes para corajosas e elevadas empreitadas” e, com isso, convencer os ingleses a “levantarem as âncoras” em prol de viagens tão prósperas quanto

a dos ibéricos (HAKLUYT, 1598, p.12).

O livro impresso, portanto, instruía e instigava novas viagens ao Novo Mundo e a capacidade desse artefato de desarticular o monopólio informacional dos ibéricos, transformar os sujeitos em autores e os leitores em uma nova geração de navegantes nos permite entender o motivo pelo qual Samuel Purchas (1906, p.173) considerava o impresso e a navegação as maiores atribuições da indústria humana.

Referências

ARMITAGE, David **The ideological origins of the British Empire**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ARROJO, Rosemary. Compreender x interpretar e a questão da tradução. In: ARROJO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas: Pontes, 1992

BLOMMAERT, Jan. A messy new market place. **The Sociolinguistics of globalization**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 28-62.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BRUNSMAN, Denver. Piratas vs. Bandos de Recrutamento: A batalha pelo Atlântico. Tradução de Marcos Sonilla Pinheiro. **História, São Paulo**, v.38, nº1, p. 1-16, jan 2019. Disponível em: < https://www.scielo.br/pdf/his/v38/pt_1980-4369-his-38-e2019004.pdf>. Acesso em 30 mar.2020.

CANFORA, Luciano. **Livro e liberdade**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio 99 de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

_____. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Leitores, autores e bibliotecas da Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priorre. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

_____. **Do palco à página**. Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fluvia Moretto, São Paulo: UNESP, 2002.

_____. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino e Carlos Bezerra. São Carlos: EDUFSCAR, 2014.

_____. **Práticas de leitura.** Tradução de Crsitiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____; CAVALLO, Guglielmo. **História da leitura no mundo ocidental.** Tradução de Fulvia Moretto (inglês), Guacira Marcondes Machado (francês) e José Antônio de Macedo Soares (inglês). São Paulo: Ática, 1998.

COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário & a afirmação do romance:** Dom Quixote, as relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social.** Tradução de Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

_____. O que é um Autor? In: **Estética:** Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (Col. Ditos e Escritos III).

FULLER, C. Mary. **Voyages in print:** English travel to America 1576-1624. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais.** Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HAKLUYT, Richard. **The Principal Navigations, Voyages, Traffiques & Discoveries of the English Nation [1598-1600].** Disponível em: <[http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?intltdl/rbdkbib:@field\(NUMBER+@band\(rbdk+d0301\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?intltdl/rbdkbib:@field(NUMBER+@band(rbdk+d0301)))>. Acesso em: 30 mar. 2021.

HUME, Martin. **Calendar of Letters and State Papers Relating to English Affairs.** Preserved Principally in the Archives of Simancas. Volume 3. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

JONES, Dodie. **Royal protectors, explorers, and thieves:** pirates of the Elizabethan cold war, 1558-1685. 2000. 64p. Trabalho de conclusão de curso (Monografia em História) – Departamento de História, Universidade de Richmond, Virgínia. 2000.

JOWITT, Claire. **The Culture of Piracy, 1580–1630:** English Literature and Seaborne Crime. Farnham: Ashgate Press, 2010.

LINSCHOTEN, Jan Huygen. **John Huighen van Linschoten his Discourse of voyages into ye East & West Indies: divided into four**

books. Edited by John Wolfe translated by William Phillip. London: 1598. Disponível em: <<https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2007kis196400600001/?sp=10>>. Acesso 30 mar. 2021.

_____. **Itinerario:** voyage ofte schipvaert van Jan Huygen van Lischoten naer Oost ofte Portugaels Indien, 1579-1592. Disponível em: https://www.dbnl.org/tekst/lins001itin05_01/lins001itin05_01_0076.php > Acesso 30 mar. 2021.

MARCUSCHI, Luiz. O Papel da Atividade Discursiva no Exercício do Controle Social. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 7, nº5 p. 07-33, 2010. Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/9697/8564>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

McKENZIE, D.F. **Bibliography and the Sociology of the Texts.** Cambridge: Cambridge University Press, 1999

NUTTALL, Zelia. **New Light on Drake.** A collection of documents relating to his voyage of circumnavigation 15770-1580. London: Hakluyt Society, 1914.

PURCHAS, Samuel. **Hakluytus posthumus, or Pvrchas his Pilgrimes.** Glasgow: James MacLehose and Sons Publishers to the University, 1906.

SNYDER, Amanda. **The politics of piracy. Pirates, privateers and the government of Elizabeth I.** 2006.117p. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade da Carolina do Norte, Wilmington.2006.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro.** Tradução de Beatriz Perrone Moisés, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Writing Captivity in the Early Modern Atlantic.** Carolina do Norte: University of North Carolina Press, 2009.

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva.** Brasília: UnB. 2v. 1999.

DOM QUIXOTE E SUA SAGA EDITORIAL: UMA ANÁLISE COMPARADA DE ADAPTAÇÕES GALEGAS E BRASILEIRAS PARA O PÚBLICO INFANTIL

DON QUIXOTE AND HIS EDITORIAL SAGA: A COMPARATIVE ANALYSIS OF GALEGIC AND BRAZILIAN ADAPTATIONS FOR CHILDREN

Jéssica de Oliveira

Universidade Federal de São Carlos, UFSCar, São Carlos, SP, Brasil

Luzmara Curcino

Universidade Federal de São Carlos, UFSCar, São Carlos, SP, Brasil

Marta Neira Rodríguez

Facultad de Educación na Universidad de Santiago de Compostela, USC, Espanha

Resumo: A análise de adaptações literárias, como parte das produções que constituem hoje o campo literário, pode lançar luz sobre os discursos sobre a leitura e sobre os leitores de um determinado segmento, discursos que circulam e que determinam o que, em geral, se diz sobre essa prática, assim como delimitam os modos adequados de exercê-la. Nosso objetivo, neste artigo, é analisar algumas das representações discursivas do leitor infantil, que se podem identificar em adaptações do clássico Dom Quixote, a saber: O Cavaleiro do Sonho, de Ana Maria Machado, e a coleção Don Quixote e Breogán, de Anxo Fariña.

Palavras-chave: Adaptações; Dom Quixote; Análise Comparada; Galícia; Brasil.

Abstract: The analysis of literary adaptations, as part of the productions that today constitute the literary, can shed light on the discourses on reading and on the readers of a certain segment, discourses that circulate and determine what is generally said about this practice, as well as delimit the appropriate ways of exercising it. Our aim in this article is to analyze some of the discursive representations of the child reader in adaptations of the classic Don Quixote, namely: O Cavaleiro do Sonho, by Ana Maria Machado and the Don Quixote and Breogán collection, by Anxo Fariña.

Keywords: Adaptation; Don Quixote; Comparative Analysis; Galicia; Brazil.

Dom Quixote e seus retornos

Desde sua primeira publicação em 1605, data já conhecida como um marco inaugural do romance moderno, até os dias de hoje, a obra **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha** ou, de modo mais abreviado **Dom Quixote**, passou por distintos momentos de recepção, reconhecimento, rememoração, como também de recriação. Graças a seu sucesso e a sua circulação universal, como é próprio das obras consideradas clássicas, ela *se sacralizou e se banalizou* (cf. ANTUNES; CECCANTINI, 2004).

No ano de 2005 comemorou-se o IV Centenário de publicação da obra de Miguel de Cervantes, ocasião em que ocorreram diferentes manifestações em diversos países, com a realização de exposições, de atividades de fomento ao turismo, de eventos acadêmicos e principalmente com publicações ou reimpressões de edições especiais e comemorativas. A *Real Academia Española*, em conjunto com a *Asociación de Academias de la Lengua Española*, publicou uma das edições mais emblemáticas do IV Centenário de publicação do primeiro volume da obra, pela editora **Alfaguara**, com a participação do renomado filólogo Francisco Rico na coordenação do volume intitulada **Don Quijote de la Mancha**. No Brasil, de acordo com o catálogo das traduções de **Dom Quixote** estudadas por Cobelo (2009), somente em 2005, cinco editoras publicaram o clássico de modo integral em suas coleções, a saber, Editora 34, Martin Claret, Record, L&PM e Villa Rica; e uma o reimprimiu, a editora Ediouro.

No segmento editorial de Literatura Infantil e Juvenil, no Brasil e na Espanha, multiplicaram-se os lançamentos e relançamentos de adaptações. No que diz respeito ao cenário brasileiro:

entre 2002 e 2008 surgiram trinta novas adaptações, quase a mesma quantidade que o total editado desde 1886, ano da primeira adaptação do *Quixote*, assinada pelo professor Carlos Jansen. Somente em 2005 foram lançados quinze novos livros, além de doze publicações de edições anteriores, e a partir desse ano aparecem gêneros inéditos na história das adaptações da obra, como quadrinhos, *graphic novel* e versos de cordel. (COBELO, 2015, p. 71)

Dom Quixote, desde sua primeira edição, vive uma verdadeira saga de reproduções, traduções, adaptações e leituras. Sua aventura não se intimida com a distância, com o tempo, com seus inumeráveis leitores

de distintas *comunidades de interpretação* (FISH, 1992). Parece não haver língua ou cultura que lhe seja indiferente, que não veja nele um texto ao qual retornar. Sua saga atemporal e transnacional também se complexifica em sua apropriação fractal no interior de uma mesma cultura. Suas versões diversas respondem a uma ampla gama de possibilidades de recepção junto a públicos bem variados. As adaptações infantis e juvenis contemporâneas desse clássico da literatura ocidental são um exemplo disso.

A aposta de que certos textos têm o que dizer a diferentes leitores é uma das características que se atribui, em geral, aos clássicos. Não apenas se pode multiplicar interpretações que deles se fazem, e sempre identificar algo que ainda não foi propriamente dito ou explorado adequadamente sobre aquilo que um dado autor e obra quiseram dizer, tornando-se, por isso, fonte e objeto de *comentário*¹ ao longo do tempo.

Esses retornos se potencializam dada a fecundidade do *ter o que dizer* a seu respeito, sob a forma das diferentes versões que se dá a um texto, podendo, inclusive, dele se alterar quase tudo: a) pode-se adequar seu léxico diante da inevitabilidade das mudanças linguísticas que transformam em arcaísmos as palavras antes correntes e que o tempo se ocupou de envelhecer e de encomendar seu esquecimento; b) pode-se redimensionar sua extensão e tamanho diante de públicos que se crê disporem de menos tempo, menos fôlego, menos capacidade de concentração, seja em função de sua idade, seja em função de serem mais expostos a outras formas de narrativas mais breves, objetivas, dinâmicas e intensas e com as quais as longas narrativas em livro estabeleceriam uma concorrência mais desigual na disputa por sua atenção e interesse; c) pode-se adaptar seu *gênero discursivo*, ou seja, realizar mudanças significativas em sua *construção composicional*, em seu *estilo verbal* e/ou em seu *conteúdo temático* (cf. BAKHTIN, 2000), de modo a fazer com que se assemelhe ao de gêneros mais familiares a leitores de segmentos muito distintos daquele para o qual a obra foi inicialmente escrita e concebida.

Assim, uma obra, como a de Cervantes, pode não apenas criar um horizonte do dizível a seu respeito, sob a forma do *comentário* (tanto o especializado como o leigo), como também pode gerar um tipo de *comentário* específico sob a forma de um seu retorno peculiar: aquele que consiste em sua reprodução adaptada, ainda que em versões muito distantes de sua identidade formal de origem. Suas versões mais honestas não pretendem ser, nem se apresentar como sendo fidedignas ao original. Aliás,

¹Para Michel Foucault (1999), o “comentário” diz respeito a uma das instâncias da “ordem dos discursos” que atua no controle do que é dito e dizível sobre um texto, uma obra ou autor, ou sobre uma prática.

a distância entre elas e o original pode ser algo assumido e ostentado sob a pena autoral de adaptadores que, em alguns casos, são também reconhecidos como autores. O que interessa, nesses casos, é reafirmar a riqueza do texto primeiro, demarcar esse pertencimento simbólico, fazer seu elogio com sua multiplicação generosa em versões que, por vezes, não guardam quase nenhuma identidade com o texto primeiro.

Esse tipo de deslocamento, como afirma o filósofo Michel Foucault (1999, p. 22), “não é estável, nem constante, nem absoluto”, embora os princípios de revisitação de um texto permaneçam, como sendo uma das características amplamente exploradas de alguns gêneros, como aqueles do campo literário. **Dom Quixote** é, sem dúvida, um desses textos que, graças às formas de sua (re)produção, apropriação e de sua circulação singulares, ao longo da história e de diferentes culturas, fez dessa obra uma narrativa à qual sempre se retorna, de maneiras deferentes ou sacrílegas, mas sempre dependentes e partícipes da construção de seu renome, de sua fama.

É, pois, com base nesse princípio de controle da recepção dos discursos, em especial no que concerne à recepção de obras literárias – princípio que é responsável por regular, orientar, autorizar e excluir, em uma dada cultura e período, o que em geral se diz ou se faz com um clássico como **Dom Quixote**, segundo as regras do *campo* discursivo-literário (cf. BOURDIEU, 1996), em que as reproduções e as recepções da obra se inscrevem – que, neste artigo, nos propomos a analisar algumas representações do público infantil indicadas na forma dada a algumas adaptações dessa obra, dirigidas prioritariamente para este público, em sua produção e em sua circulação contemporâneas, em dois cenários culturais, o brasileiro e o galego.

Dom Quixote para os pequenos: adaptações e suas representações dos leitores

Tal como apresentamos em (CURCINO; OLIVEIRA, 2020), as produções literárias infantis e juvenis são, há algum tempo, uma aposta bem-sucedida do mercado editorial. Entre elas, as adaptações de clássicos conquistaram um recente e relativo reconhecimento junto a instituições responsáveis pela formação de leitores, como a escola, ou pela formação de formadores de leitores, como a universidade. Segundo Lajolo e Zilberman (1987), várias mudanças contextuais permitiram a consolidação deste tipo de literatura específica para crianças brasileiras.

Não é, assim, de se estranhar que, mais do que qualquer época anterior, nos últimos anos, em particular na década de 70, a produção literária infantil brasileira conte com tantos autores e títulos, que deixam a perder de vista os 605 trabalhos que Lourenço Filho registra no balanço que faz, em 1942, da literatura infantil de seu tempo. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 124)

Em comparação ao Brasil, na província da Galícia, a consolidação ocorre quase uma década depois, segundo a especialista Blanca-Ana Roig Rechou:

[...] devido às leis que foram postas em vigor a partir da Constituição de 1978, houve um aumento do estímulo à produção [de obras literárias para o público infantil e juvenil], uma vez que a sua presença era obrigatória nas instituições de ensino, o que propiciou o estabelecimento de uma série de normas que levaram as instituições a apoiar e a promover os livros para os mais jovens. (ROIG RECHOU, 2011, n.p., tradução nossa)

Em sua análise da coleção infantil **Os primeiros livros dos nenos**, a pesquisadora Mónica Domínguez Pérez descreve a importância da década de 1980 para a literatura infantil galega:

Em primeiro lugar, cabe indicar que até 1979 os livros publicados em galego para a infância ou a juventude constituíam um grupo muito reduzido, que em toda sua história mal superava uma centena de exemplares. As traduções constituíam então uma quarta parte dessa produção, com contribuições significativas. É a partir da obrigatoriedade do ensino oficial do galego – durante 1979-1980 – que começa a aumentar consideravelmente a produção de literatura infantil e juvenil galega e a importância quantitativa das traduções. À época, em comparação, os sistemas castelhanos e catalão [de produção editorial de livros infantis e juvenis] já se encontravam bastante desenvolvidos anos antes, ainda que também tenham experimentado o “boom” editorial dos anos 80. (DOMINGUEZ PÉREZ, 2007, p. 2, tradução nossa)

Essas produções destinadas ao público infantil e juvenil não apenas contam hoje com uma importante visibilidade editorial como também com um sistema de circulação amplo, e por vias legitimadas, de sua difusão e validação. No que concerne especificamente às adaptações, isso se deve, entre outras razões: i) ao reconhecimento cultural gozado de antemão pelos clássicos que são adaptados e que transferem, em alguma medida, sua importância para a versão adaptada; ii) ao papel das instituições de ensino, em sua adoção de certas obras como objeto cultural escolarizável;

iii) ao reconhecimento de que já dispõem culturalmente alguns nomes de autores nacionais respeitados no campo literário, que assumem a tarefa de adaptação, e assinam essas produções.

A análise de adaptações literárias, como produtos culturais legítimos de nosso tempo, e como parte das produções que constituem o campo literário (suas obras, atores, espaços de circulação, formas de julgamento e promoção etc.), pode lançar luz sobre os discursos sobre a leitura e sobre os leitores de um determinado segmento. Esses discursos circulam e determinam o que, em geral, se pode e se deve dizer sobre essa prática, assim como delimitam os modos adequados de exercê-la, tal como concebe a Análise do Discurso, conforme Michel Pêcheux (1995) e Michel Foucault (1999). Segundo Roger Chartier (1998), a análise dessas adaptações nos permite depreender certas *representações* compartilhadas pelos editores, escritores, ilustradores e adaptadores, acerca do perfil leitor daqueles para quem essas adaptações foram produzidas. Assim, em função de quem se pressupõe compor o público leitor de uma dada produção literária, nela se pode encontrar esboçadas suas qualidades ou fraquezas, efetivas ou imaginárias, e que podem ser depreendidas a partir da análise de certas estratégias editoriais e de escrita empregadas no processo de adaptação.

Com vistas a analisar algumas dessas representações do leitor infantil, que se podem identificar em adaptações desse clássico², neste artigo, apresentamos uma análise comparativa de duas edições adaptadas de **Dom Quixote**, uma nacional e outra galega, ambas lançadas no ano de 2005, e voltadas para o público infantil: **O Cavaleiro do Sonho**, de Ana Maria Machado, da editora Mercuryo Jovem, e **Don Quixote e Breogán**³, de

²Os dados aqui analisados compõem o *corpus* que estamos estudando em nossa tese de doutorado em andamento, cujo projeto se intitula *Dom Quixote no Brasil: um século de adaptações da obra de Cervantes para crianças e jovens*, e que conta com apoio da FAPESP (processo 2018/04533-7). A comparação com adaptações galegas desta obra se deve ao estágio realizado na Universidade de Santiago de Compostela, cujo projeto se intitulou *Dom Quixote e suas adaptações para o público infantil e juvenil no Brasil e na Galícia: uma análise contrastiva de representações de seus leitores da atualidade*, e para o qual também contamos com apoio da FAPESP (processo 2019/10521-4).

³Breogán é um personagem mítico celta, conquistador de terras e fundador da cidade espanhola A Coruña, onde há uma torre e um monumento em sua homenagem. Para mais informações, acesse: <<http://www.torredeherculesacoruna.com/index.php?s=91&l=pt>>. Acesso em: 05 de outubro de 2020. O adaptador Fariña, em entrevistas, explicou que sua escolha de inclusão dessa personagem na adaptação que fez de **Dom Quixote**, visou tanto ‘galeguizar’ a narrativa, quanto “introduzir uma nova personagem já que os livros não eram uma versão integral do clássico de Cervantes mas uma interpretação do mesmo. Para que esse novo protagonista, um garoto, tivesse peso suficiente me ocorreu tomar emprestado o nome do herói mítico.

Anxo Farinã, da editora A Nossa Terra.

Esses dois títulos foram destinados prioritariamente ao público infantil. Ambos foram publicados por editoras especializadas neste segmento e foram assinados por reconhecidos autores de literatura infantil. São também obras que, quando de seu lançamento, contaram com uma recepção em nada negligenciável.

A editora Mercuryo Jovem, responsável pela publicação da adaptação brasileira, foi criada em 2001, e é especializada em obras destinadas ao público infantil e juvenil. Essa adaptação foi uma aposta editorial importante, por ser uma forte candidata a cânone escolar e, assim, dispor de grande potencial junto a programas governamentais de aquisição e distribuição gratuita de livros para alunos de escolas públicas e para a constituição dos acervos de bibliotecas públicas e escolares. Essa editora dispõe de um dos catálogos mais amplos de títulos voltados para esse segmento do público brasileiro, de obras que são verdadeiros *bestsellers* nacionais e que figuram nessas listas de aquisição pelo Ministério da Cultura.

Já a editora galega, A Nossa Terra, fundada em 1987, encerrou suas atividades editoriais em 2010. Foi uma editora especializada em publicar obras com o objetivo de promover a língua e cultura galegas na província. Em seu catálogo, contou com publicações de várias temáticas e para diversos públicos, todas em galego, dispondo de obras sobre a história da Galícia, de biografias de personalidades importantes dessa região, como também de obras de escritores literários locais, especialmente de escritores e ilustradores de literatura infantil e juvenil.

Quanto aos autores, no Brasil, a obra selecionada é assinada por Ana Maria Machado, reconhecida nacionalmente como importante escritora literária, a qual tem dedicado parte considerável de sua produção a obras destinadas ao público infantil e juvenil, pelas quais já recebeu prêmios nacionais e internacionais, da envergadura do prêmio literário *Hans Christian Andersen*, em 2000, conhecido como o Nobel da Literatura Infantil. Por esta adaptação de **Dom Quixote**, a autora recebeu o título de *Leitura Altamente Recomendável*, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

Quanto ao escritor galego, Anxo Fariña, além de escritor, ele é também ilustrador reconhecido e premiado no segmento de Literatura Infantil Galega, tendo recebido prêmios como o *Merlín de Literatura Infantil 2011*,

e o *Frei Martín Sarmiento 2013*, ambos criados com o objetivo principal de fomentar a leitura e escrita de títulos publicados em galego. Anxo Fariña foi convidado pela editora para produzir a série **Don Quixote e Breogán**, da qual foi responsável tanto pelo texto, como pela ilustração.

A adaptação brasileira, além do renome da escritora Ana Maria Machado, conta ainda com a fama de um grande nome das artes plásticas brasileiras, o pintor Candido Portinari, responsável pela ilustração. Diferentemente da adaptação galega, as ilustrações de Portinari não foram produzidas para esta obra destinada ao público infantil. Elas foram encomendadas, na década de 50, para ilustrar uma tradução de **Dom Quixote**, produção que só viria à luz nos anos 70, quase duas décadas depois da morte do pintor. Nessa bela edição, as ilustrações foram acompanhadas de legendas comentadas de autoria de outro grande e consagrado escritor brasileiro, Carlos Drummond de Andrade.

Por suas carreiras consagradas como escritores e/ou ilustradores, todos estes que se ocuparam dessas adaptações brasileira e galega de **Dom Quixote** usufruem de uma grande liberdade autoral, sensível nas duas produções tanto no que concerne à adaptação linguística da narrativa quanto à sua ilustração. Sua fama e renome junto à crítica literária e cultural e junto ao público leitor, deste e do outro lado do Atlântico, se evidenciam na decisão de ambos os editores de dar o devido destaque a seus nomes nas capas dessas edições. Em ambas as edições, brasileira e galega, esses nomes dos escritores adaptadores e ilustradores não apenas encontram-se com mais destaque do que o do autor Cervantes, como aparecem com exclusividade. Assim, tanto na edição brasileira, Ana Maria Machado e Candido Portinari, quanto na edição galega, Anxo Fariña, são, por sua atividade artística autoral que precede sua atuação como adaptadores, reconhecidos como autores e autorizados a exercer sua criatividade e liberdade de escrita. E eles o fazem nos diferentes planos de expressão de suas versões adaptadas, seja no que diz respeito às mudanças na forma de expressão verbal, na definição do enredo, na seleção e na disposição em outra ordem dos capítulos, seja na ilustração como meio de expressão narrativo central nessas produções. Seus gestos autorais autorizados indiciam-se nas decisões narrativas que assumem, como naquela adotada pelo escritor galego, de mesclar aspectos da narrativa original com outros de outras histórias, sejam elas inventadas, sejam elas já conhecidas, das personagens originais com outras figuras ficcionais ou históricas da cultura local, estabelecendo, assim, encontros inéditos entre elas e as personagens de Cervantes.

De modo a refletir sobre essa relativa liberdade autoral que o próprio gênero *adaptação* autoriza, assim como lançar luz sobre o interesse peculiar, ao longo do tempo e das culturas, por se adaptar essa novela cervantina, vamos nos dedicar à análise de alguns aspectos formais e estéticos dessas duas adaptações, mais pontualmente de sua ilustração, que exemplificam semelhanças e diferenças nos modos adotados para interagir com seu público fim, e assim representá-lo.

Sob os lápis, pincéis e píxeis dos ilustradores: traços e gestos de nosso cavaleiro da triste figura

Diferentemente do que normalmente ocorre na edição de livros infantis e juvenis, para os quais se contrata ilustradores que trabalham diretamente com o adaptador, quando não se trata do próprio ilustrador que adapta também o texto em linguagem verbal, nesta edição adaptada brasileira, o editor retorna a ilustrações que foram produzidas décadas antes por Candido Portinari para outra edição de **Dom Quixote**, por fim não publicada.

Além dos 16 desenhos de Portinari, a adaptação contém informações da vida e da obra desses dois gênios separados no tempo, Cervantes e Portinari, um pintor de histórias e um poeta das imagens:

É claro que ainda há muita coisa para se consertar no mundo. E mesmo que tenha melhorado um bocado, nem dá pra dizer que ele vai ficando mais justo. Mas uma coisa não dá pra negar: tudo fica mais bonito quando artistas como Cervantes e Portinari nos dão de presente um livro como Dom Quixote ou uns painéis como Guerra e Paz. (MACHADO; PORTINARI, 2005, p. 50)

O encontro desses dois artistas não é um acaso. A obra de Cervantes convida à sua reprodução em imagem. Ela descreve cenas preñhes de plasticidade. A própria forma antagonônica dos corpos das duas personagens principais da novela fornece o mote para a sua reconstrução física, assim como o detalhismo da descrição dos cenários por onde eles passam e nos quais se passam suas peripécias. Portinari, por razões de saúde, produz essa série de ilustrações com lápis de cor⁴. O uso desse material se impõe ao traço

⁴Menos por razões técnicas e mais por recomendação médica, o pintor, à época, interrompe o uso de tintas, em função de seus problemas de saúde ligados aos efeitos de uma intoxicação por chumbo, usado na composição das tintas à óleo. Por isso, essa série **Dom Quixote**, por

de seus desenhos. Ele se sente criança desenhando as cenas de **Dom Quixote**. Seu traço artístico parece responder a essa sua percepção de retorno, de volta à infância, ao se intensificar o estilo *naïf* nessas suas ilustrações. No exercício de seu colorido rabiscado, de seus desenhos angulosos, há um artifício que rememora o aprendizado da mão infantil, quanto à força e ao sentido dos traços, em seu gesto e desejo de infundir cor ao papel, encobrendo todo e qualquer espaço na folha antes branca.

Entre as ilustrações, como a do Quixote de pernas para o ar, com as nádegas expostas⁵, ou a de Sancho Pança sendo jogado para o alto, por uma série de aldeões⁶, tem-se não apenas a fidedignidade de representação de uma cena quixotesca aludida na obra, mas a inscrição dessa cena em uma série de trabalhos do pintor Portinari, famoso por suas pinturas em que representa brincadeiras infantis, entre elas as cambalhotas e bananeiras.

A semelhança da pintura **Meninos brincando**, de 1955, e do desenho **Dom Quixote às cambalhotas**, de 1956, é sensivelmente observável, em diferentes aspectos: no enquadramento de ambos, na pose e localização da criança e de Quixote no ato ficar de cabeça para baixo *plantando bananeira*, no lugar ocupado e na forma do corpo e disposição da cabeça do cavalo, na localização do sol, em um, e da lua em outro. Todos esses traços em comum indiciam a *intericonicidade* (COURTINE, 2013) entre essas representações imagéticas, ou seja, a relação de remissão, de memória, de inscrição em uma série histórica, que se estabelece entre elas e que atua em sua interpretação.

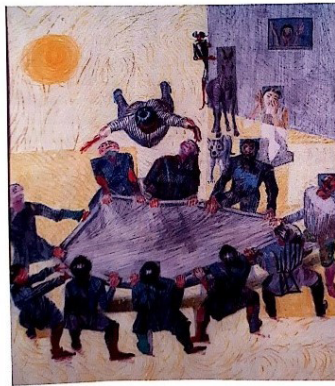
encomenda para uma edição comemorativa da obra, é produzida com lápis de cor, em um estilo provocativo e moderno. Cf, a esse respeito, no site oficial de divulgação de sua obra <www.portinari.org.br>.

⁵Série **Dom Quixote**, ilustração **Dom Quixote às cambalhotas**, de 1956, desenho a lápis de cor. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1221/detalhes>>.

⁶Série **Dom Quixote**, ilustração **Sancho Pança servindo de diversão para os aldeões**, de 1956, desenho a lápis de cor. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1217/detalhes>>.

– Então você me paga, seu miserável!
– exclamou o dono da venda.

Juntou outros hóspedes, pegaram
uma manta que cobria uma das camas,
agarraram Sancho e ficaram brincando
de jogá-lo para o alto e apará-lo com
o cobertor. Não adiantava o escudeiro
gritar, pois seu amo já ia longe.
Aquilo durou até que os homens se
cansaram, com o peso do coitado.



25

Figura 1: O Cavaleiro do Sonho: As aventuras e desventuras de
Dom Quixote de la Mancha. p. 25
Fonte: MACHADO; PORTINARI, 2005, p 25.

É um *Quixote-menino* que ele pinta, cujas loucuras são antes *artes* de criança. É também uma cena cômica, em que se apresenta um *clown*, com bigodes tão grandes, se apresentando no picadeiro para o deleite de crianças. Não sem razão, o editor da adaptação seleciona essas imagens, antes feitas para um livro não direcionado para o público infantil. Há nelas não apenas o uso do lápis de cor, que infantiliza, em certa medida, os traços dessas ilustrações, como também o eco das produções desse pintor que se dedicou a representar cenas de infância, de crianças brincando. Portinari representa a infância, seja no traço infantil dos desenhos feitos a lápis de cor, seja nos gestos e poses infantis das personagens adultas.

A escolha editorial de se valer dos desenhos de Portinari nessa adaptação explora a consonância necessária que deve haver, na composição

do texto, entre a linguagem verbal e a linguagem imagética. Há *livros ilustrados* e há *livros com ilustração*, conforme a distinção descrita por Peter Hunt (2010, p. 233).

A Literatura Infantil toma emprestadas características de todos os gêneros. Mas existe um gênero para o qual ela tem contribuído: o livro ilustrado, que é distinto do livro com ilustração. Essa distinção é, em grande parte, organizacional. Porém, se lembrarmos que a ilustração altera o modo como lemos o texto verbal, isso se aplica ainda mais ao livro ilustrado.

A adaptação brasileira, assim como a adaptação galega, se inscreve no que classifica Hunt (2010) como *livro ilustrado*. Ainda que por meio de decisões editoriais muito distintas e de recursos técnicos variados, ambas exploram adequadamente as relações semânticas de *homologia discursiva* (CURCINO, 2011), que contribuem para a produção de efeitos de sentido visados por seus idealizadores junto às expectativas que eles pressupõem serem as do público leitor ao qual são dirigidas essas adaptações.

Embora não tenham sido concebidas para essa finalidade e segmento editorial, as ilustrações de Portinari encontram seu lugar próprio nessa edição adaptada. O que havia de transgressor no humor com que as personagens cervantinas foram representadas ludicamente no lápis de cor do artista, o que havia de ingênuo, fantástico e inesperado nos gestos, poses e cenas quixotescas captados pelo pintor, vão ao encontro do verbo preciso, do léxico simples, da sintaxe clara da representação verbal dos episódios adaptados para a recepção desses leitores iniciantes, na escrita de Ana Maria Machado. Há simbiose, há simpatia entre o dito e o mostrado na organização editorial desta edição. Coube à autora Ana Maria Machado dialogar com essas duas obras mestras da literatura e das artes plásticas, e reuni-las em seu texto, reiterando o que nelas haveria de confluência, o que nelas inspiraria o interesse do público iniciante. Coube aos editores e à adaptadora realizar essa produção, tendo no horizonte a preocupação de adequá-la ao interesse institucional, de escolas, bibliotecas, livrarias, na divulgação de um livro adaptado, que tanto apresenta ao público infantil e juvenil um clássico universal da literatura, em sua síntese, em sua essência, quanto a produção de um artista ícone do modernismo brasileiro.

Tendo essa dupla destinação, para o público final e para o público institucional, a adaptação também assume uma função didática em sua apresentação, ao final da edição, quando traz uma espécie de galeria das obras de arte que ilustram o livro. Nessa apresentação, as imagens são

acompanhadas de referências detalhadas sobre o tipo de material usado na produção de cada uma das ilustrações, bem como o ano de sua produção, o museu em que o original se encontra, o seu tamanho e o nome dado pela artista a cada figura.

Nos traços de Portinari, esse leitor iniciante também se depara com cenas semelhantes a fotografias, ou seja, com a apreensão e o congelamento de um momento preciso, flagrado e representado em seu instantâneo. Nesses desenhos do pintor brasileiro se destaca o instante. Como vemos a seguir, diferentemente dessa captação de uma cena, da fixação de um instante, as ilustrações que compõem a adaptação galega enfatizam, em certa medida, o movimento, a mudança de estado, a ação, e o fazem com recursos que se assemelham aos empregados para esse mesmo fim na produção de HQ's contemporâneos.

Anxo Fariña, autor, adaptador e ilustrador da coleção **Don Quixote e Breogán**, explora de maneira expressiva o papel das ilustrações. Elas ocupam todas as páginas do livro, e em cada uma delas ocupam a página inteira. Nessa sua predominância como linguagem, elas concedem espaço e acomodam entre seus traços breves passagens verbais, restritas a poucas linhas, localizadas em apenas uma das duas páginas, que o leitor tem diante dos olhos enquanto folheia e lê o livro.

O autor galego adota uma linguagem em maior consonância com as produções atuais e internacionais destinadas ao público infantil e juvenil, sob a forma de desenhos animados, de quadrinhos, ou mais especificamente de animes e de mangás. Do ponto de vista da linguagem verbal, além de mais concisa, e telegráfica, ela também acentua seu caráter oralizado, dialógico e emotivo próprio dos diálogos das HQ's, com a presença significativa de onomatopeias, de uma pontuação expressiva, de apelo à representação gráfica dos alongamentos ou subidas de tom da fala, para conferir maior autenticidade aos diálogos simulados desta ficção.



Figura 2: Dulcinea, a nena Cabaleira.

Fonte: Volume 3. Coleção Don Quixote e Breogán. n.p.

- Toma, malvado – gritou Dulcinea, enquanto batia em Furandón com seu cajado.
- Aiiiii – disse o ladrão enquanto fugia. (tradução nossa)

Há uma simultaneidade entre o diálogo verbal e a ação representada imageticamente, tal como ocorre nos quadrinhos. Esse efeito de simultaneidade visa restituir o decorrer do tempo, em geral suprimido em uma imagem fixa, apelando para o recurso visual, nesta página, da representação triplicada da personagem Dulcinea, em três movimentos, em três cenas sucessivas, que indicam sua movimentação e ação. Como o traço agentivo é atribuído à personagem Dulcinea, ela é mostrada em ação, enquanto o traço passivo, atribuído à personagem do ladrão, não exige sua triplicação.

Fariña exerce ainda sua liberdade autoral na composição desta adaptação ao acrescentar ações não descritas na versão original da obra de Cervantes. Ele insere uma nova personagem, Breogán, que testemunha, vive e interfere nas aventuras de Quixote. Ele também altera os papéis das personagens, atribuindo a Dulcinea o papel de salvar Quixote, Sancho e Breogán de um ladrão chamado Furandón. Altera-se, portanto, o enredo, a ordem, os papéis das personagens e sua linguagem. Acrescenta-se uma personagem central, Breogán, figura mítica, representado como uma criança que, apesar de sua condição infantil, é capaz de ajudar Sancho e Quixote quando os dois intervêm entre dois rebanhos de ovelhas, que Quixote acreditava serem dois exércitos inimigos.

Nos traços de Fariña se enfatizam as personagens em ação, dá-se

existência a seus movimentos, sempre loquazes. Para isso, as técnicas usadas remetem não apenas ao desenho, como também à colagem, articulados por meio de recursos tecnológicos digitais da atualidade, em um projeto editorial de grande qualidade, com imagens impressas em páginas duplas, com uma cartela de cores bastante chamativa, com o uso (e com a simulação do uso) de técnicas como a da colagem de desenhos, tecidos, linhas e outros objetos que fazem do desenho o resultado de uma bricolagem.

Assim como Portinari, Fariña reproduz técnicas de escrita, de desenho e de arte, em geral empregadas por crianças, em geral ensinadas nos primeiros anos escolares, como a da bricolagem. Alguns traços dos desenhos não são precisos, os recortes usados não têm bordas bem acabadas. Há, nas ilustrações, um acúmulo de imagens, de recortes, de cores, como indícios de aspectos próprios de uma estética mais *naïf*, mais espontânea, primária e, aparentemente, sem técnica. Escreve-se para crianças no estilo de escrita que se atribui a crianças.

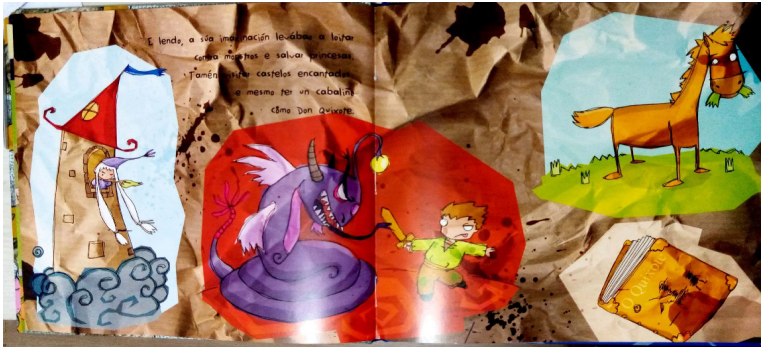


Figura 3: O Exército de ovelas.

Fonte: Volume 2. Coleção Don Quixote e Breogán. n.p.

E lendo, a sua imaginação o levava a lutar contra monstros e salvar princesas. Também a visitar castelos encantados e ainda ter um cavaleiro como Dom Quixote. (tradução nossa)

Se não há personagens infantis nas ilustrações de Portinari, ele faz dos adultos crianças. No convívio com as personagens adultas, a criança, acrescentada por Fariña na narrativa, também pode acionar a importante identificação do público leitor com a narrativa que lê.

Nos dois projetos editoriais, o leitor infantil está lá também como

projeção de leitores a serem formados. A densa recorrência aos valores humanísticos na obra de Cervantes, aliados a princípios cristãos, como a defesa dos mais fracos, o senso de justiça, a coragem diante dos desafios⁷, competem para atender um dos objetivos que se crê serem necessários na formação dos sujeitos: o de lhes transmitir valores morais, universais, do bem, da justiça, da honra, da responsabilidade, da amizade, e outros.

Sem os finais típicos moralizantes de algumas obras menores e aligeiradas que se vê com muita frequência incluídas no segmento infantil e juvenil, essas duas adaptações aqui analisadas não infantilizam seus leitores, e, em suas linguagens e formatos distintos, herdadas da obra original o compromisso com uma formação profundamente humanizada e respeitosa quanto a seu público leitor, que assume a autoria das imagens, com o lápis de cor, com os riscos e cores acentuados, angulosos, com as colagens etc.

Da bela viagem pelo mundo da leitura

Dom Quixote é um exemplo incontornável de obra que, ao longo do tempo e em diferentes culturas, foi e continua sendo traduzido e adaptado, para diferentes públicos e em distintas linguagens. Graças às adaptações contemporâneas dessa obra de Cervantes, boa parte do público brasileiro e galego de leitores iniciantes tem travado senão o único contato, ao menos o primeiro, com este clássico universal. Sua saga editorial, sob as formas mais variadas de sua apropriação, demonstra sua grande força literária. Sua ousadia original, parodística, plena de humor, que dessacralizou, à sua época, gêneros consagrados, é também ela inspiradora e convidativa para que se faça, com sua narrativa, o mesmo gesto. E esse convite de **Dom Quixote** a uma apropriação criativa, dessacralizadora, parodística tem rendido e ainda renderá muitos frutos.

Prato cheio para adaptadores e ilustradores, as duas obras aqui analisadas, são o exemplo desse convite à subversão que a obra cervantina cochicha nos ouvidos de diferentes artistas. Estes, ao aceitarem participar da empreitada, investem, na produção derivada, tudo aquilo que sabem dos leitores para os quais escrevem, tudo o que pressupõem ser seus gostos, seus interesses, aquilo que lhes chama e prende sua atenção.

Os leitores iniciantes, dos dois continentes, em suas representações

⁷A respeito dessa dupla tradição, humanística e cristã, inscrita na obra de Cervantes (cf. CECCANTINI E VALENTE, 2017).

inscritas nessas adaptações, têm uma predileção por aventuras e se divertem com as adversidades enfrentadas pelas personagens, das quais se exige coragem, ousadia, senso de justiça, resiliência e bom-humor, diante de desfechos muitas vezes absurdos e fantásticos, cujas consequências nem sempre são as esperadas, mas sempre transformadoras. Se a novela cervantina já se sustentava nesses princípios, as adaptações, ainda que encurtem seu enredo e adotem uma outra linguagem, primam por gestar ou intensificar esse gosto pela aventura, pelo sair e desbravar e pelo retornar seguros. Essas são duas constantes e duas necessidades que a vida nos apresenta, e com os quais o acesso à ficção, especialmente na juventude, contribui em sua antecipação e com esta ajuda a construir nossa maturidade e identidade.

No que diz respeito à linguagem verbal, o tratamento dispensado pelos adaptadores visa à atualização do léxico, à simplificação das estruturas sintáticas, com grande apelo à oralidade, à coloquialidade, e no caso da adaptação galega ao recurso predominante ao diálogo e à presença de onomatopeias. Nesta adaptação galega, os protocolos de leitura inscritos no texto pressupõem uma apropriação direta pelo público leitor infantil, cuja leitura não exigiria necessariamente a atuação de um mediador.

Apesar de todos os procedimentos de simplificação e atualização da linguagem empregados na adaptação realizada por Ana Maria Machado, ainda assim, a extensão do texto, seu formato mais próximo daquele da novela cervantina, que intercala o papel do narrador e os diálogos das personagens, aliados ao projeto editorial de emprego das ilustrações de um grande artista plástico brasileiro, cujas biografia e obras são descritas didaticamente, ao final do livro, pressupõem protocolos de leitura segundo os quais a figura do mediador é também requisitada, ainda que alguns leitores um pouco mais iniciados possam lê-lo autonomamente.

No que diz respeito às ilustrações, tanto na adaptação galega como na brasileira, elas compõem uma dimensão essencial desse tipo de produção destinada ao público infantil. Em ambas as adaptações, as ilustrações não são meramente decorativas. Elas exercem uma função conjunta com o que é enunciado verbalmente, de modo a, por vezes, precisar o que uma linguagem enunciou, ratificar o que foi enunciado, complementar ou atuar argumentativamente para enfatizar aquilo que seria o mais fundamental do que foi mostrado pela imagem ou dito verbalmente no texto.

A adaptação galega não apresenta paratextos, tal como a adaptação brasileira. Esse é um indício importante do direcionamento da obra galega para um leitor infantil que leria fora da escola e para entreter-se,

e do direcionamento da obra brasileira para um leitor infantil que, ainda que possa ler essa adaptação fora da escola, o fará prioritariamente pela mediação dessa instituição ou de outros formadores, com o objetivo de lhes apresentar textos essenciais da cultura ocidental e com eles aprender sobre essas personagens emblemáticas, como Quixote, assim como sobre o artista da palavra, Miguel de Cervantes, e o artista da imagem, Candido Portinari.

A presença dos paratextos explicativos acerca da personagem e da vida e obra desses artistas é um indício eloquente dessa representação dos leitores. Se considerarmos que grande parte das crianças brasileiras, dadas as extremas desigualdades sociais de nosso país, não dispõem de acesso a livros de maneira precoce, regular e em ambiente familiar, a escola pública, nesse cenário, é uma instituição chave no fomento à leitura e na garantia do acesso a livros e às narrativas da cultura de prestígio.

Assim, parte significativa da produção editorial para o público infantil e juvenil no Brasil considera essa peculiaridade. No caso da adaptação brasileira, ela responde a essas duas injunções: a de garantir uma adaptação de qualidade para o público leitor iniciante e a de responder a essa recepção mediada fundamentalmente pelo papel decisivo da escola pública, da biblioteca escolar e dos professores na garantia do direito à leitura.

Dom Quixote, em sua bela e duradoura saga editorial, continua assim realizando suas peripécias junto a leitores e espaços muito peculiares, e se adequando aos traços e palavras de outros grandes artistas que, com Cervantes, insistem na tarefa de garantir o direito à leitura, à ficção, à literatura, como um direito humano fundamental, tal como nos ensinou o mestre Antonio Candido (2011).

Referências

ANTUNES, B.; CECCANTINI, J. L. Os clássicos: entre a sacralização e a banalização. In: PEREIRA, R. F.; BENITES, S. A. L. (orgs.). **À roda da leitura**: língua e literatura no jornal Proleitura. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 73-89.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277-326.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de

Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. Disponível em: <<https://culturaemaxis-mo.files.wordpress.com/2011/10/candido-antonio-o-direitoc3a0-literatura-in-vc3a1rios-escritos.pdf>>. Acesso em: 20 outubro de 2020.

CECCANTINI, J. L.; VALENTE, T. A bela loucura da imaginação: ou porque nunca abandonamos Dom Quixote à beira do caminho. In: VAZ, A. E. A.; MARTINS, C. M.; PIVA, M. L. (orgs.). **Práticas de ensino de literatura**: do cânone ao contemporâneo. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017. p. 105-121.

CHARTIER, R. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora da UnB, 1998.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.

CURCINO, L. Princípios de não-homologia entre o verbo e a imagem: breve análise de uma estratégia de escrita da mídia. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, n. 40, vol. 3. set-dez 2011. p. 1398-1407. Disponível em: <<https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1262>>. Acesso em: 29 de dezembro de 2020.

_____; OLIVEIRA, J. A loucura, entre o riso e a surpresa: representações do leitor infantil e juvenil em adaptações de Dom Quixote. **Revelli**, v. 12, 2020. Disponível em: < <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/9480>>. Acesso em: 29 de dezembro de 2020.

COBELO, S. **Historiografia das traduções do ‘Quixote’ publicadas no Brasil**: provérbios de Sancho Pança. 2009. 253 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. (Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-02022010-140637/en.php>>. Acesso em: 17 de outubro de 2019.)

_____. Os adaptadores do Quixote mais publicados no Brasil. **Tradução em Revista** 18, 2015. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24848/24848.PDF>> Acesso em: 29 de dezembro de 2020.

DOMÍNGUEZ PERÉZ, M. Os primeiros libros dos nenos. **Liquids**, 1, julho-dez. 2007. Disponível em: <https://www.uv.es/liquids/liquids1/articles/monicado07.pdf>. Acesso em: 26 de agosto de 2020.

FARIÑA, A. **A aventura dos muíños**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **O dragón voador**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **Dulcinea a nena cabaleira**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **O exército de ovelas**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **O león durmiñón**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

_____. **A pousada encantada**. A Nosa Terra, 2005. (Don Quixote e Breogán).

FISH, S. Is there a text in this class?. **Revista Alfa**, São Paulo, v. 36, p. 189-206, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3919/3600> . Acesso em: 23 de novembro de 2020.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HUNT, P. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira: história e histórias**. São Paulo: Ática, 1987. MACHADO, A. M; PORTINARI, C. **O Cavaleiro do Sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2005.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

ROIG RECHOU, B. **A literatura infantil e xuvenil galega no século XXI: Seis chaves para “entendela mellor”**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9j8. Acesso em: 26 de agosto de 2020.

RECOLHER, ESCOLHER, ACOLHER EM UM ARQUIVO LITERÁRIO DIGITAL: O PROJETO DA *ELECTRONIC LITERATURE COLLECTION* COMO COLETÂNEA E COLEÇÃO

RECOLLECTING, ELECTING, COLLECTING IN A DIGITAL LITERARY ARCHIVE: THE ELECTRONIC LITERATURE COLLECTION PROJECT AS A “COLETÂNEA” AND AS A “COLEÇÃO”

Vinícius Carvalho Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT, Cuiabá, MT, Brasil

Resumo: No presente artigo, analisamos os três primeiros volumes da *Electronic Literature Collection (ELC)*, antologia seriada de literatura eletrônica desenvolvida pela *Electronic Literature Organization*. Interessa-nos discutir como a *ELC* se institui simultaneamente enquanto *coletânea* e *coleção* (dois conceitos diferentes em Português para *collection*), mobilizando um par de funções inerentes aos arquivos literários digitais: a instituição de um cânone e a preservação das obras compiladas nessa iniciativa. Apontamos como os modos de arquivamento da *ELC* afetam formas de produzir, circular, armazenar, catalogar ou ensinar a literatura eletrônica, determinando não apenas o passado ou o presente da *e-lit*, mas também seus possíveis futuros.

Palavras-chave: *Electronic Literature Collection*; coletânea; coleção; arquivo literário digital.

Abstract: We herein analyze the first three volumes of the *Electronic Literature Collection (ELC)*, a serial electronic literature anthology curated by the *Electronic Literature Organization*. Our goal is to discuss how *ELC* is both a *coletânea* and a *coleção* (two different concepts in Portuguese for *collection*) by playing a couple of roles of digital literary archives: establishing a canon and preserving the compiled works. We point out how the archival procedures of *ELC* ultimately affect the ways of producing, circulating, storing, cataloging or teaching electronic literature, thereby determining not only its past and present, but also its possible futures.

Keywords: *Electronic Literature Collection*; *coletânea*; *coleção*; digital literary archive.

Introdução

Os três verbos na primeira parte do título deste artigo mantêm

relação etimológica bastante evidente em sua morfologia, na medida em que os sentidos de “colher” se irradiam por prefixação para formar termos derivados. Em todos eles comparece a designação de gestos afeitos à manipulação de entidades descontínuas, as quais podem ser recolhidas, escolhidas ou acolhidas num trânsito entre cada uma das partes e o todo resultante. É, pois, nessas ações derivadas de “colher” que confrontamos entidades em *coletivos* (mais um vocábulo cognato) a fim de aproximá-las, separá-las, incorporá-las, descartá-las, ou quanto mais possa ser feito para complexificar articulações metonímicas entre elementos e conjuntos.

Ainda no título do presente texto, a morfologia dos verbos em questão também se conecta com o substantivo *collection* (no português, “coleção” ou “coletânea”), de modo a estabelecer uma teia de sentidos entrecruzados a partir dos semas nucleares de “coleta”. Tal rede poderia ser continuamente expandida por outras remissões etimológicas, a exemplo da formação latina de *colligere* a partir da prefixação de *co-* + *legere* (“ler”, como em “ler junto”), ou mesmo por especulações acerca de outras possíveis origens nos limites do protoindo-europeu.

No entanto, à reflexão crítica que aqui se ensaia bastam as conexões aventadas anteriormente, entretecidas como introito à discussão do projeto da *Electronic Literature Collection* (doravante, *ELC*) como um tipo de arquivo literário emergente no século XXI: o arquivo digital de obras de literatura eletrônica (ou *e-lit*). A instituição responsável pela organização e manutenção da *ELC*, a *Electronic Literature Organization* – ELO, assim define o que entende por literatura eletrônica: textos que contêm “um aspecto literário importante que aproveita as capacidades e contextos fornecidos por um computador independente ou em rede” (HAYLES, 2009, p. 21).

Tal formulação denota um conjunto de experimentos literários em mídia eletrônica surgidos na segunda metade do século XX e potencializados pelas tecnologias digitais, abarcando romances hipertextuais, poemas interativos, textos autogenerativos, bots literários, games artísticos, entre tantos outros gêneros caros às novas mídias. Além disso, essa formulação acaba por circunscrever o projeto da *ELC*, bem como o escopo e a missão da organização acadêmica e artística a que se filia, “dedicada à investigação de literatura produzida para o meio digital” (ELECTRONIC..., 2021b, n.p., tradução nossa).

Fundada nos Estados Unidos em 1999 e progressivamente se expandindo para incluir pesquisadores e artistas de outros países e de outras áreas do saber, a exemplo da Arte, da Literatura, da Comunicação,

da Ciência da Computação, dos Estudos de Mídia etc., a ELO vem desenvolvendo uma série de atividades com vistas à institucionalização do campo, tais como a organização de eventos científicos; o estabelecimento de uma rede permanente de comunicação entre seus membros; a premiação de trabalhos artísticos, teóricos e críticos; o mapeamento da história e da distribuição da *e-lit* pelo mundo; o fomento a pesquisas e publicações conjuntas; e a preservação de obras de literatura eletrônica. É, pois, no âmbito da preservação que se destacam projetos como o dos *Electronic Literature Archives*¹, permanentemente abertos para acolher novos materiais artísticos, teóricos ou documentais depositados sob os cuidados da ELO, e a *Electronic Literature Collection*, publicação seriada de compilações de obras de literatura eletrônica, a qual cumpre ao mesmo tempo os papéis de: (a) instituição de um cânone para a área e (b) manutenção das obras coligidas.

No presente artigo temos por objetivo a análise dessas duas implicações no arquivo digital sob curadoria dos editores da *Electronic Literature Collection*. Para tanto, partimos das duas possibilidades de tradução de “collection” para o português, como coletânea e coleção, a fim de pensarmos como, num campo ainda em constituição, ações de preservação, caras ao arquivismo, confundem-se também com a instituição de parâmetros para leitura e análise de obras que constam na coleção e para as que poderão vir a constar ou não em edições futuras. Nesse sentido, os três volumes já publicados da *ELC* (ELECTRONIC..., 2006; 2011; 2016) são aqui discutidos enquanto dispositivos metaliterários digitais atravessados por um “mal de arquivo” (DERRIDA, 2001) ao mesmo tempo descritivo e prescritivo, isto é, memorialístico e normatizador, a assombrar não apenas o passado, mas também o futuro da literatura eletrônica.

ELC: uma coletânea de literatura eletrônica

Em seus estudos sobre compilações literárias publicadas na Inglaterra do século XVIII, Benedict (2003) traça uma importante mas porosa distinção entre dois gêneros que floresceram no país logo após a restauração da monarquia – antologias e miscelâneas – e que podem ser subsumidos,

¹Valendo-se da infraestrutura garantida pela organização e sua articulação com universidades, o projeto reúne num repositório de acesso aberto e gratuito (<https://elo-repository.org/>) obras de literatura eletrônica, arquivos pessoais de artistas, documentos dos processos de produção digital, textos sobre *e-lit* em periódicos online, arquivos de outras comunidades relacionadas e registros de performances e apresentações em eventos da própria ELO.

de modo mais geral, como coletâneas. Segundo a autora, ambas as formas consistiam na reunião de textos de variados autores, mas se diferenciavam quanto à natureza dos materiais coligidos. Em tese, as antologias seriam organizadas com foco na qualidade dos textos compilados e respeitando uma significativa distância no tempo desde suas primeiras publicações; e as miscelâneas, a seu turno, reuniriam materiais mais diversos (donde uma menor harmonia do conjunto) e geralmente originais (logo, em uma posição ainda não referendada no cânone por críticos ou mesmo pelos leitores comuns). Benedict (2003) ressalta, no entanto, que não há amiúde rigor terminológico na nomeação de tais publicações, o que torna suas distinções significativas para a especulação sobre o tema, mas inconsistentes para fins taxonômicos.

De modo mais geral, coletâneas seriam publicações com “não menos que três obras de arte literárias distintas, cada uma registrada e lida independentemente das outras, mas todas entendidas pelos leitores como parte da antologia como um todo” (BENEDICT, 2003, p. 232, tradução nossa). Ainda descrevendo o gênero, a pesquisadora aponta para o fato de que sua característica fundamental seria a inclusão de obras “escritas por *vários autores*, reunidas por um ou *vários editores* e impressas ou *publicadas* juntas em um *volume* ou *série*” (BENEDICT, 2003, p. 232, grifo nosso, tradução nossa).

Muito embora o projeto da *Electronic Literature Collection* não diga respeito a publicações impressas do século XVIII, e sim a materialidades digitais posteriores à segunda metade do século XX, observamos nele os principais elementos mapeados por Benedict (2003) no que tange às coletâneas. Assim, lançando mão da mesma terminologia que a pesquisadora, podemos afirmar que, desde 2006, a cada intervalo de cinco anos a ELO publica um novo *volume* da ELC para *reunir* obras de *vários autores* das novas mídias, sob coordenação de *vários editores* definidos para cada número da *série*.

O Quadro 1 apresenta algumas das principais informações acerca dos três volumes da ELC lançados até o presente momento:

Volume	ISSN	Ano de publicação	Total de obras	Editores
<i>ELC1</i>	1932-2011	2006	60	N. Katherine Hayles Nick Montfort Scott Rettberg Stephanie Strickland
<i>ELC2</i>	1932-2011	2011	61	Laura Borràs Talan Memmott Rita Raley Brian Stefans
<i>ELC3</i>	1932-2016	2016	114	Stephanie Boluk Leonardo Flores Jacob Garbe Anastasia Salter

Quadro 1: Principais dados editoriais de *ELC1*, *ELC2* e *ELC3*

Fonte: Elaboração do autor.

Além de nos darem uma visão panorâmica da envergadura do projeto da *Electronic Literature Collection*, tais metadados são reveladores também de um conjunto de decisões institucionais e editoriais quanto às formas de arquivamento digital da coletânea, bem como certas concepções de literatura e suas materialidades que vão balizando as sucessivas publicações da série.

Em primeiro lugar, é preciso notar que a divisão em *volumes* é algo a que uma publicação seriada manuscrita ou impressa dificilmente pode escapar, dadas as contingências do suporte. Tanto os limites materiais das páginas e da encadernação, que só suportam até uma certa quantidade de caracteres por página ou de folhas por opúsculo, quanto outros elementos do projeto editorial, relacionados à seleção, à comercialização e à distribuição dos materiais, podem impor que determinada publicação seja fracionada em tomos. Ademais, a impossibilidade de atualizar volumes físicos já distribuídos também demanda que qualquer expansão de uma coletânea impressa se dê pela edição de novos números.

Por outro lado, em meio eletrônico tal partição é menos óbvia. Quando pensávamos em termos de mídias físicas removíveis, a exemplo de

disquetes, CDs, DVDs e pendrives, a divisão de publicações em volumes era por vezes ainda necessária, haja vista a capacidade de armazenagem limitada de tais dispositivos. No entanto, em se tratando de potentes servidores acessados remotamente pela Internet, com bases de dados mais facilmente atualizáveis, remodeláveis e/ou expansíveis, a organização de uma coletânea em volumes discretos se torna exclusivamente uma *decisão* editorial².

No que tange à *Electronic Literature Collection*, tal escolha marca uma evidente diferença frente a outros arquivos digitais de literatura eletrônica, a exemplo das iniciativas do *Ciberia Project* (2014), do *Arquivo Digital da PO.EX* (2012), ou da *ELMCIP* (2013). Esses são projetos que congregam produções de literatura eletrônica na forma de repositórios, e não de publicações seriadas, de modo a privilegiar um certo sentido de homocronia entre as obras cadastradas e sugerir que estão todas arquivadas em uma mesma “extensão” do ciberespaço. A maioria dos repositórios indica, entre outras informações sobre cada obra, sua data de publicação original, mas a coexistência de todas elas em um mesmo banco de dados³ pode minorar as diferentes temporalidades de sua criação ou inclusão no repositório.

Já a *ELC*, na condição de publicação digital seriada, em volumes lançados a cada cinco anos, ressalta a heterocronia constitutiva desse dispositivo metaliterário digital enquanto arquivo. Em lugar de um simulado “sempre-já”, os volumes separados ressaltam as diferenças nos anos de republicação na coletânea (2006, 2011 e 2016) e seus descompassos com as datas de lançamento. Desse modo, uma obra como **First Screening**, criada em 1984 por BPNichol, foi apenas incluída pelos editores no volume 3, publicado em 2016, ao passo que **Endemic Battle Collage**, lançada em 1986 por Geof Huth, já aparecera no volume 2. Em última medida, nota-se que a progressão numérica e temporal de lançamento dos volumes não obedece a uma suposta progressão nas datas de publicação original das obras. Tal fato se torna mais claro se tomarmos um recorte temporal específico, como o das produções lançadas no último quarto do século XX: em *ELC1*,

²No caso da *ELC*, esta é também uma decisão institucional, formalizada num projeto sistemático, a dispor até mesmo de código ISSN, em clara preocupação com protocolos de indexação por vezes estranhos à típica dispersão das mídias online.

³Em se tratando do universo digital, não há consenso no meio acadêmico quanto às distinções terminológicas entre *arquivo*, *banco de dados* e *repositório*, conforme apontado por Harris (2014). No presente artigo, utilizamos as palavras “arquivo” e “coleção” toda vez que nos referimos a práticas de arquivamento que envolvem curadoria dos dados, construindo com elas uma narrativa. Mais especificamente o caso da *ELC*, esta é uma tarefa desempenhada pelos editores de cada volume, os quais fazem as vezes de “arcontes” (como organizadores e intérpretes do arquivo), na teoria de Derrida (2001).

estas são em número de 12 (cerca de 20,0% do total do volume); em *ELC2*, são 2 (cerca de 3,3%); em *ELC3*, 12 (cerca de 10,5%).

Em adição à heterocronia, a divisão em volumes numerados confere também uma dimensão heterotópica (FOUCAULT, 2009) à coletânea, reforçada pelo sentido geométrico que o substantivo “volume” empresta à ideia de tomo, seja impresso, seja virtual, como circunscrição de um conjunto de elementos. Tal partição aludiria metaforicamente a uma suposta existência de diferentes porções do ciberespaço para cada volume, segundo a lógica de que “não há arquivo sem o espaço instituído de um *lugar* de impressão [...] externo, diretamente no suporte, atual ou virtual” (DERRIDA, 2001, p. 8, grifo nosso), muito embora a localização efetiva dos dados da *ELC* em servidores remotos não seja inferível pela simples inspeção das interfaces, reproduzidas nas Figuras 1, 2 e 3.



Figura 1: Interface de *ELC1*

Fonte: *Electronic Literature Collection*. Disponível em: <https://collection.eliterature.org/1/>.

Acesso em: 20 dez. 2020.



Figura 2: Interface de ELC2

Fonte: *Electronic Literature Collection*. Disponível em: <https://collection.eliterature.org/2/>. Acesso em: 20 dez. 2020.



Figura 3: Interface de ELC3

Fonte: *Electronic Literature Collection*. Disponível em: <https://collection.eliterature.org/3/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

As paletas das interfaces de cada volume corroboram o cariz heterotópico da coletânea, consoante o pressuposto de que diferentes cores conotam diferentes espaços. Entretanto, a constância na disposição de outros elementos semióticos aponta para um vetor contrário, que encerra num projeto institucional único todos os volumes. Em oposição à descontinuidade cromática, um efeito de sequencialidade emerge das semelhanças na arquitetura hipertextual dos volumes, tornada visível em *thumbnails*⁴ retangulares para cada obra e em links específicos para navegação por palavras-chave, autores e títulos. Ressaltamos, porém, que não há links dentro de um volume que remetam o leitor a outro: trata-se sempre de interconexões encapsuladas em cada edição, o que reitera a heterotopia constitutiva do projeto.

Nessa tensão entre a autossuficiência de cada volume e as relações de contiguidade entre eles (homóloga à tensão entre independência e interdependência de obras coligidas em um mesmo volume), observamos outra característica que Benedict (2003) associa às coletâneas: uma forma de leitura em que a soma das partes não é exatamente igual ao todo, mas dele não prescinde. Assim, ao navegar tanto entre diferentes obras em um mesmo volume, quanto entre diferentes volumes da coletânea, o leitor frequentemente procede como quem saboreia aqui e ali⁵, mas sem compromisso com percorrer integralmente qualquer material, alternando leituras verticais ou horizontais. No entanto, no contexto de coletâneas em meio digital, tal prática de recepção recebe um reforço dos limites materiais imprecisos de obras literárias eletrônicas. Afinal, se em antologias impressas o começo e o fim de cada obra (ou de seus excertos reproduzidos) são facilmente reconhecíveis com base em códigos tipográficos, o mesmo não se dá com muitos trabalhos de *e-lit*, cujas textualidades parecem por vezes infinitamente executáveis pelo computador.

Cumpre também ressaltar que as semelhanças editoriais e de design são muito maiores entre *ELC1* e *ELC2* do que entre estes e *ELC3*. No terceiro volume, outras formas de navegação foram disponibilizadas no menu principal, como por país e por língua, em consequência direta de uma maior quantidade absoluta de obras e de mais diversidade geográfica, cultural e linguística dos artistas. Ao incluir obras de autores de 30 países⁶ e 12 línguas,

⁴Representação visual icônica “em miniatura” de uma interface.

⁵Tradução para a expressão “dip, sip, and skip”, usada por Benedict (2003, p. 232) para descrever um modo prevalente de recepção de coletâneas.

⁶Das 114 obras constantes nesse volume, 111 são indexadas como pertencentes a um único país; 1 (*Transborder Immigration Tool*, do B.A.N.G. Lab), como internacional; 1 (*First Draft*

a *ELC3* realiza um movimento explícito para abranger outras vozes da *e-lit* que não apenas as da América do Norte (onde a ELO foi criada) e não somente em inglês, enquanto em *ELC1* e *ELC2* as obras estadunidenses e canadenses anglófonas totalizavam, respectivamente, cerca de 86,6% e 77% de cada volume. Notamos, no entanto, que o inglês permanece como língua exclusiva dos paratextos editoriais em toda a coletânea, o que limita em certa medida o multilinguismo pretendido pelos editores.

Pawlicka (2016) observa que a evolução no projeto da *ELC* rumo a uma crescente diversidade se revela também nas mudanças nas palavras-chave empregadas pelos editores de cada volume para classificar as obras na coletânea – outro recurso importante à organização desse dispositivo metaliterário digital como arquivo. Assim, *tags* que marcavam certas identidades autorais como padrão ou como diferença foram progressivamente abandonadas: “Autores de fora da América do Norte” e “Autoras mulheres” aparecem como palavras-chave apenas no volume 1; “Multilíngue ou não em inglês”, apenas nos volumes 1 e 2. Diante de tais mudanças, Pawlicka (2016, p. 3, tradução nossa) chega até a afirmar que *ELC3* “desafia os pesquisadores a reconsiderarem a literatura eletrônica, sua história e sua condição atual”, e talvez lance parâmetros mais inclusivos e globais para o desenvolvimento vindouro do campo.

Nesse sentido, uma dimensão importante da *Electronic Literature Collection* (mas, em última medida, também de qualquer outro processo de seleção de obras artístico-literárias), é não só o que ela arquiva descritivamente como *história* da literatura eletrônica, mas o que ela insinua prescritivamente como possíveis *futuros* do campo. Afinal, a cada novo volume lançado, vai-se circunscrevendo um cânone na área, ainda que de obras relativamente recentes. Kuipers (2003) aponta que este é um laço indissociável da formação de um campo: uma *antologia* é uma expressão material do *cânone*, o qual funciona como dinâmica abstrata literário-disciplinar. O sistema de retroalimentação entre ambos os níveis se consolidaria pela triangulação com um terceiro vértice: o ensino de literatura, que frequentemente lança mão de coletâneas como material didático para a apresentação e fixação de um conjunto de obras eleitas por um agente do campo como mais significativas. A esse respeito, é curioso notar que tal articulação entre a antologização e o cânone por meio de dispositivos pedagógicos também está no escopo de atuação da ELO: a organização disponibiliza em seu *site* uma série de

of the Revolution, de Emily Short e Liza Daly) como pertencente simultaneamente ao Reino Unido e aos Estados Unidos; e 1 (*Poem 21*, de Amílcar Romero) foi registrada como de um país “desconhecido”.

ementas, programas de curso, materiais para o ensino de *e-lit* e mesmo um artigo intitulado “Como ensinar literatura eletrônica” (ELECTRONIC..., 2021a, n. p., tradução nossa), que apresenta um link para o *site* da *ELC* sob a rubrica “Encontrando e escolhendo fontes primárias”.

Pensar essa relação entre a coletânea e sua capacidade de ser, sob a batuta dos editores, duplamente uma seleção do passado e uma baliza para o futuro, exige-nos um tratamento do tema que passa pelo pensamento teórico do arquivo, nos termos de Derrida (2001). Afinal, para o filósofo,

[...] a chamada técnica arquivística não determina mais, e nunca o terá feito, o momento único do registro conservador, mas sim a instituição mesma do acontecimento arquivável. Condiciona não somente a forma ou a estrutura impressora, mas também o conteúdo impresso da impressão: a pressão da impressão antes da divisão entre o impresso e o imprimente. Esta técnica de arquivamento comanda aquilo que no passado instituiu e construía o que quer que fosse como antecipação do futuro. (DERRIDA, 2001, p. 30-31).

Cada novo volume da coletânea acaba, pois, por ser uma curadoria da memória da literatura eletrônica produzida até então, operando pelos procedimentos de inclusão/exclusão caros a todo arquivo ou empreitada mnêmica, mas também uma indicação de formas pelas quais a *e-lit* pode vir a ser desenvolvida. A promessa de um próximo volume a ser lançado pela *ELO* mantém-se sempre no horizonte pela lógica que a organização serial impõe, de modo a evocar, por intermédio das obras reunidas na coletânea e das palavras-chave a elas associadas, modelos e categorias estruturantes de um cânone digital e dos possíveis caminhos futuros para a sua expansão.

Aliás, em se tratando de próximos volumes e da capacidade prospectiva de um arquivo, ressaltamos que, quando da redação do presente artigo, há pouco se encerrara o prazo para submissão de obras para constar no quarto volume da *ELC*, provavelmente a ser lançado em 2021. Consoante o projeto editorial da coletânea, os processos de seleção e antologização de cada volume são sempre precedidos por chamadas para contribuições, geralmente divulgadas em redes sociais, listas de correio eletrônico e *sites*, o que lhes confere maior chancela institucional, à guisa de convocatórias públicas, e não de convites. Para o próximo volume, aparentemente, serão mantidas as diretrizes de diversidade nacional e linguística que guiaram o trabalho dos editores de *ELC3*, dado que, na chamada, destaca-se que

[o] coletivo editorial de *ELC4* busca diversidade de forma, língua,

identidade & cultura. [...] Os editores acolhem particularmente obras de: Artistas que ainda não publicaram numa Electronic Literature Collection. Artistas trabalhando em comunidades onde a e-lit está nascendo, e/ou com e-lit representando culturas do Oriente Médio e do Norte da África, Povos Originários Indígenas, e nações e ilhas na Ásia. Estudantes que produziram obras em aula ou por si mesmos. (ELECTRONIC..., 2019, n.p., tradução nossa).

Também com relação aos impactos da *Electronic Literature Collection* sobre o futuro do campo, é interessante notar que, nos últimos anos, assistimos a um movimento crescente pela formação de novas comunidades de literatura eletrônica no mundo, as quais, entre outros projetos, organizam antologias próprias, sobretudo marcando como critério de inclusão a pertença a outras regiões, culturas e/ou línguas, que não só as centradas nos grupos anglofônicos da América do Norte. Num movimento que Nacher (2020) e Berens (2020) chamam de “descolonização da literatura eletrônica”, comunidades como a *ELMCIP – Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice* e a *Litelat – Red de Literatura Electrónica Latinoamericana* vêm se destacando na curadoria de coletâneas próprias: a *ELMCIP Anthology of European Electronic Literature*, lançada em 2012, exclusivamente com obras de autores europeus, e a *Antología litElat*, a ser publicada entre 2020 e 2021, apenas com produções de artistas latino-americanos e caribenhos. Iniciativas semelhantes estão também surgindo na África e na Ásia, o que aponta para uma crescente expansão e diversificação do campo prenunciadas no arquivo de *ELC3*, em paralelo à estruturação de polissistemas nacionais e internacionais de literatura eletrônica.

Um importante fator para os impactos da *Electronic Literature Collection* na promoção da literatura eletrônica no mundo é sua dinâmica de circulação. Em consonância com uma lógica de distribuição e acesso comum à literatura eletrônica e às artes digitais, os três volumes da *ELC* e as obras neles reunidas podem ser acessados gratuitamente online⁷, uma vez que os recursos humanos e financeiros para seu desenvolvimento e circulação, relativamente baixos em comparação com coletâneas impressas, foram garantidos pelo esforço de voluntários do projeto, pelo aporte de

⁷Os volumes 1 e 2 também foram produzidos em pendrives para distribuição para bibliotecas, instituições de ensino e pesquisa. Na página principal da coleção consta até hoje a informação de que o pendrive do volume 3 ainda será produzido, mas, haja vista a cada vez menos frequente circulação de arquivos digitais nesse tipo de mídia, parece-nos improvável que o volume seja relançado em “versão física” (conforme nomenclatura do próprio site <http://collection.eliterature.org/>).

patrocinadores institucionais, pelas anuidades dos membros da ELO e pelos artistas que abriram mão de seus direitos de *copyright*.

Todas as obras reunidas nos volumes da *Electronic Literature Collection* contam uma licença *Creative Commons* do tipo “Atribuição-Não-Comercial-Sem-Derivações”, o que significa que os leitores podem acessar as obras, fazer *downloads* e compartilhá-las com terceiros desde que atribuam crédito aos autores. Tal licença não permite, porém, que os conteúdos sejam alterados ou utilizados para fins comerciais. Fora da lógica do *copyright* e dos direitos autorais – na base do modelo comercial das antologias e miscelâneas do século XVIII, segundo Benedict (2003), e denunciada por Gainza (2018) como forma de expropriação de bens comuns em benefício de grupos privados, e de artistas em benefício de casas editoriais –, a opção por uma licença *Creative Commons* padrão para todas as obras da *ELC* revela que, mesmo em ambientes digitais, o projeto não prescinde de um aparato institucional que o funda, mantém e regulamenta, nos termos do que Derrida (2001) chamara de dimensão nomológica imposta por uma dupla *consignação* do arquivo. Esta se daria tanto no sentido de “depositar algo aos cuidados de alguém” (aqui, as obras confiadas aos editores da *ELC* fora do sistema de *copyright*), quanto no de *con-signar*, isto é, reunir os signos (as produções congregadas em cada um dos volumes, ressignificadas nesse novo contexto onde passam a se inserir). Em ambos os casos, trata-se de gestos que não podem ser lidos fora da esfera do poder dos arcontes – os editores responsáveis por escolher, separar, classificar e consignar os arquivos da *Electronic Literature Collection* – e dos arquivos, com regras explícitas para o acesso e o uso de suas fontes primárias.

***ELC*: uma coleção de literatura eletrônica**

Retomando um dos fios condutores do presente artigo, em torno da ambivalência do termo *collection* quando traduzido para o português no contexto da *ELC*, pensamos sobre o projeto da ELO também como uma *coleção*. Nesse sentido, aproximamo-nos da *Electronic Literature Collection* não só como uma compilação de obras de literatura eletrônica, mas também como uma *catalogação* que tem por fim último a constituição de um arquivo das obras selecionadas pelos editores.

No que tange à catalogação e à categorização, empreitadas caras a qualquer gesto arquivístico, à semelhança do museu e da biblioteca (MOREIRA, 2016), logo chama a atenção a escolha editorial de palavras-

chave em cada um dos volumes da *ELC* para descrição das obras. Conforme detalhado por Pawlicka (2016) e mencionado anteriormente no presente artigo, as *tags* disponíveis em cada volume para indexação das obras vão sendo progressivamente alteradas, o que revela mudanças significativas não só nas perspectivas dos editores, mas também nos próprios *corpora*, a exemplo das palavras-chave utilizadas para descrever as tecnologias computacionais mobilizadas. A título de ilustração, consideremos a *tag Kinect*, usada em *ELC3* para marcar a obra **Enter:In' Wodies**, de Zuzana Husarova. Sendo essa uma tecnologia lançada pela Microsoft em 2010, não poderia constar no volume 1 da coletânea, de 2006, e pouco provavelmente já estaria sendo usada para fins artísticos em 2011, quando do lançamento de *ELC2*. Nesse caso, a (in)disponibilidade da palavra-chave em determinado volume é determinada em parte pelos ciclos de desenvolvimento tecnológico.

Por outro lado, se pesquisarmos pela *tag Twitter* na coletânea, encontramos-la vinculada a um número significativo de obras em *ELC3* (14, ou cerca de 12,2%), mas não em volumes anteriores. Muito embora o ano de lançamento da rede social (2006) dificultasse a presença de obras no *Twitter* já em *ELC1*, o mesmo não se daria com relação a *ELC2*, publicado em 2011. Aliás, uma das obras marcadas com essa *tag* em *ELC3*, **Everyword**, de Allison Parrish, data de 2007, logo poderia, em termos estritamente cronológicos, ter aparecido já no volume 2.

Mais especificamente no caso de obras literárias produzidas para o *Twitter*, parece-nos que sua relativa abundância no volume 3, em contraste com sua inexistência em *ELC2*, diz não só da temporalidade da evolução tecnológica, senão também de uma mudança no entendimento dos editores (e da comunidade de *e-lit*) acerca do que pode ou não ser tratado como literatura eletrônica. A esse respeito, cumpre destacar que um dos editores do volume 3, Leonardo Flores, é justamente o criador do termo “terceira geração de literatura eletrônica” (FLORES, 2019), o qual vem sendo cada vez mais usado na academia para designar obras feitas em redes sociais e plataformas comerciais de acesso massivo, numa lógica de popularização estranha ao conceptualismo e aos experimentalismos de gerações anteriores de literatura eletrônica.

As palavras-chave associadas a qualquer obra podem ser observadas, junto com outros metadados, em paratextos que antecedem individualmente cada uma das produções reunidas na coleção. No menu de navegação principal de cada volume, se clicamos no *thumbnail* referente a uma obra, somos primeiramente remetidos a seus paratextos editoriais, em uma tela

à guisa de “ficha”, e só a partir desta podemos de fato acessar a URL da produção artística. Para fins de clareza, reproduzimos a seguir, nas Figuras 4, 5, 6, interfaces de uma ficha de cada volume.

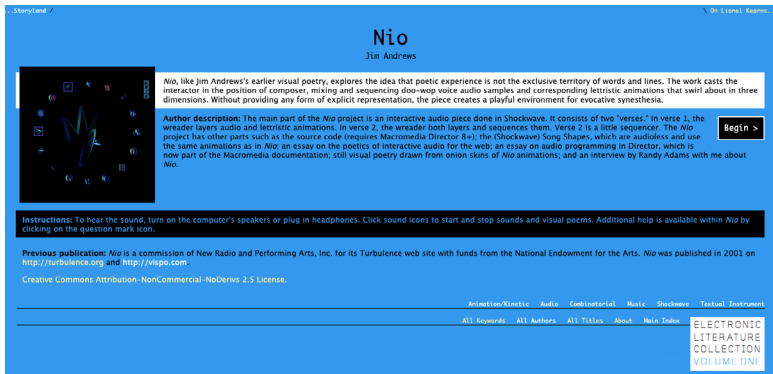


Figura 4: Interface de ficha de obra de ELC1

Fonte: *Electronic Literature Collection*. Disponível em: https://collection.eliterature.org/1/works/andrews_nio.html. Acesso em: 20 dez. 2020.



Figura 5: Interface de ficha de obra de ELC2

Fonte: *Electronic Literature Collection*. Disponível em: https://collection.eliterature.org/2/works/abrahams_separation.html. Acesso em: 20 dez. 2020.

RADIKAL KARAOKE
Pre-written Speeches

RADIKAL KARAOKE
BELEN GACHE
MAJOR, SPAIN
BEGIN

METADATA
YEAR: 2011
LANGUAGE: SPANISH, ENGLISH
KEYWORDS: AUDIO, GENERATIVE, FLASH
TECH DETAILS
Webcam and microphone required

AUTHORIST
STATEMENT
RADIKAL KARAOKE is an online device intended to allow any user to deliver political speeches. Public worldwide is almost exclusively devoted to rhetoric and speeches are structured on emphatic and dramatic formulae, linguistic clichés that reproduce themselves as viruses. By mechanically repeating slogans we have turned ourselves into an automated society. It is not we who speak, but others that speak through us. Radikal Karaoke aims to interrupt hegemonic discourses. It contrasts the desire for utopia and the everyday, revolutionary spirit and pain.
These multimedia pieces depart from a fixed verbal structure to incorporate random texts. The voice and body are inescapable. By reading the text at the bottom of the screen using a microphone and by pressing certain keys, you'll generate a series of visual and sound effects to accompany your speeches.

BIO
Belen Gache is a Spanish-Argentinean poet and writer. She lives in Madrid. Since 1995, she has worked on conceptual pieces, expanded literatures, net poetry and video poetry. Some of the poems included in her anthology *Wordplay 1996-2008* are considered to be among the first examples of digital poetry and were compiled in the exhibition *Poetry 1990-2007* (Basel, 2015), featuring digital poetry produced between those early years. Her piece *Word Market* (2012) has been commissioned by *Turbulence.org* with funding from the National Endowment for the Arts (USA).
She has also published novels and essays. Among these, *Escrituras aéreas, del libro perdido de hipertexto* based on her research in expanded literature and experimental poetry. She is an Art Historian and holds a Master's degree in Discourse Analysis. Her poems have been exhibited in different museums and art galleries. She has lectured and performed at universities and cultural events both in Europe and America. More information at: www.belen-gache.net.

EDITORIAL STATEMENT
In Radikal Karaoke, Argentine Spanish artist Belen Gache critiques the creation and proliferation of political speech. Through her interactive ventriloquism in this online, webcam-enabled interface, she satirizes the empty and anarchy voids of political discourses by transforming it into karaoke. The interface offers a number of visual and auditory effects that respond to aesthetic and performative alterations, ranging from a wide-addressing audience to a looped video of a bomb explosion (and subsequent mushroom cloud) to a looped clip from an old science fiction film. When readers show faith to access the microphone, they are instructed to "choose a speech, read and interpret what they have written for you, controlling the sound of your voice can change the image of the screen." The speeches are a combination of text found by bots scraping the internet and political texts. Radikal Karaoke marks how politicians use propaganda to impose authoritarian rule through an excess of linguistic nonsense and over-saturation of media space. Gache critiques hegemonic political discourses by placing them into karaoke format, while focusing the reader's attention on the text.

DOWNLOADS
Download work archive
Description: Web Archive
Requirements: Modern web browser / camera / microphone

Figura 6: Interface de ficha de obra de *ELC3*

Fonte: *Electronic Literature Collection*. Disponível em: <https://collection.eliterature.org/3/work.html?work=radikal-karaoke>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Como nas interfaces principais de navegação, as telas individuais com as entradas para as obras de *ELC1* e *ELC2* são muito parecidas, diferenciando-se apenas pela paleta de cores. Em ambos os volumes, cada obra é apresentada junto com as seguintes informações, que ajudam a compor o modo como se arquiva a coleção: título da obra, autoria, *thumbnail* a partir de captura de tela, descrição redigida pelos editores, descrição redigida pelo(s) autor(es), instruções, palavras-chave e informações referentes a publicações prévias da obra e à licença *Creative Commons*. Já *ELC3*, conforme mencionado na seção anterior, é um volume um pouco diferente dos demais, marcando certa mudança de orientação em algumas ações da ELO. Desse modo, as telas para entrada em cada obra do terceiro volume incluem mais metadados e informações paratextuais: idioma, país, cidade e dados biográficos do autor. Além disso, o que *ELC1* e *ELC2* tratavam como “instruções” desaparece em *ELC3*; em seu lugar, compõem-se as rubricas “detalhes técnicos” e “downloads”.

Se alguns dos metadados acima são comuns a arquivos literários manuscritos, datiloscritos ou impressos, ressaltamos aqueles que dizem respeito às especificidades midiáticas da literatura eletrônica. Em primeiro lugar, no que tange a campos como “instruções”, “detalhes técnicos” e

“downloads”, impertinentes em antologias “em papel”, interessa-nos pensar em que medida uma coleção de literatura eletrônica arquiva não só um conjunto de obras, senão também um conjunto de protocolos de leitura que são caros a elas e precisam ser descritos pormenorizadamente.

Dado que muitos desses protocolos diferem significativamente das práticas leitoras da vida escolar e da literatura impressa, um dos desafios que a literatura eletrônica coloca à recepção, no bojo de outros projetos literários experimentais, é a necessidade de reconhecer a lógica de funcionamento do texto antes mesmo de poder lê-lo e interpretá-lo. Tavares (2010) chama de procedurais a essas obras e, recuperando uma afirmação de Santos, indica que, nesses casos, “o primeiro papel do leitor é dotar-se de um texto a ler, não interpretá-lo” (SANTOS, 2003, p. 69).

No entanto, à medida que o campo vai se consolidando, alguns protocolos de leitura se normalizam, de modo a se tornarem menos necessárias “instruções” para cada obra. É o que observamos, por exemplo, quando *ELC3* substitui essa rubrica por “detalhes técnicos” (indicando apenas o sistema operacional em que a obra funciona, se é do tipo *web* ou *desktop*, qual linguagem de programação é usada etc.) e “downloads” (com links para baixar os códigos-fonte, seguidos da indicação dos requisitos técnicos para seu processamento). Há aí uma passagem do *prescritivo* (como se lê) ao *descritivo* (o que se lê), ancorada na hipótese de crescente familiaridade dos leitores com obras de literatura eletrônica e seus códigos-fonte. Esta, por sua vez, parece ser uma pressuposição bastante acertada, até porque tal público leitor em geral é majoritariamente composto de outros criadores de *e-lit*, pesquisadores ou críticos especializados no tema (RETTBERG, 2009).

Outro elemento digno de nota nas “fichas” paratextuais de cada obra é a presença de imagens a partir de capturas de tela, as quais revelam instantâneos de sessões interativas especialmente escolhidas para fins ilustrativos. Dada a multimodalidade constitutiva da maior parte das produções abarcadas pela *ELC*, não causa surpresa que um importante metadado para sua identificação por usuários seja a representação visual icônica. Do ponto de vista da recepção, esta também acaba por servir como ponto de apoio para a formulação de hipóteses acerca dos conteúdos da obra, balizando algumas das expectativas que condicionam sua leitura.

Muitos arquivos literários digitais também se valem de imagens das interfaces das obras, mas com um propósito diferente: disponibilizar registros de produções de literatura eletrônica que não são mais executáveis nos dispositivos de hoje, seja por incompatibilidade no hardware ou no

software. Assim, projetos como *Rebooting Electronic Literature* (GRIGAR et al., 2018) e *Pathfinders: Documenting the Experience of Early Digital Literature* (MOULTHROP; GRIGAR, 2015) documentam obras de *e-lit* dos anos 90 por meio de capturas estáticas e dinâmicas de interfaces durante sessões de interação em máquinas hoje tidas como obsoletas. Conquanto em iniciativas como essas o usuário final não tenha acesso à obra no seu formato “original” (com todas as dificuldades que o termo acarreta em meio digital, em que a matriz e a cópia têm exatamente a mesma representação binária), e sim a seu registro por meio de imagens e descrições verbais, trata-se de importante estratégia de preservação de materiais digitais, tema que vem ganhando cada vez mais proeminência nas comunidades acadêmicas de literatura eletrônica, cibercultura, arte e tecnologia etc.

Até o presente momento esta é uma estratégia incomum na *Electronic Literature Collection*, com destaque para a documentação em vídeo da única obra brasileira em *ELC2*, **Palavrador**, de Chico Marinho, desenvolvida como ambiente poético 3D, mas não executável nas máquinas de hoje. Contudo, talvez essa possa vir a ser uma opção bem mais frequente num futuro próximo, especialmente frente à iminente descontinuação do Adobe Flash a partir de dezembro de 2020, o que dificultará a leitura de parcela significativa do material da coleção e mesmo de boa parte da *e-lit* das últimas décadas, produzida amiúde para essa plataforma. Em *ELC1*, 26 obras (cerca de 43,3% do total) recebem a *tag* Flash; em *ELC2*, são 19 (cerca de 31,1%); em *ELC3*, 16 (cerca de 14,0%). Talvez nenhuma delas possa ser lida “diretamente” (isto é, sem o recurso a expedientes técnicos exógenos) a partir do momento em que o Adobe Flash deixar de funcionar.

Outras alternativas para a preservação e o arquivamento de tais obras, de modo a permanecerem acessíveis aos leitores da *ELC*, são sua transposição para novas plataformas (o que exige recursos financeiros e humanos nem sempre disponíveis, sobretudo na economia da literatura eletrônica, de circulação precipuamente gratuita) e a emulação, isto é, a simulação das funções de um sistema por outro. Em *ELC3*, observamos algumas obras antigas que só podem ser hoje acessadas via *web* na coleção graças à transposição: **Book of All Words**, de Jozef Zuk Piwkowski, foi desenvolvida originalmente em 1975 para o minicomputador Mera 300, mas hoje pode ser lida online em HTML (ELECTRONIC..., 2016); do mesmo modo, **Cyberliterature** foi programada em 1976 por Pedro Barbosa com as linguagens Fortran e Basic, mas seu formato atual disponível na coleção é devido ao trabalho de reconstituição por Rui Torres usando o sistema *Poemario.js*, de Nuno F. Ferreira (ELECTRONIC..., 2016). Sobre

casos como esses, os editores do terceiro volume destacam que

muitas das obras nesta coleção já são bits em perigo. Algumas das plataformas que as mantinham, como o Adobe Flash e o webplayer Unity 3D, estão rapidamente se tornando antiquadas pelos novos padrões, enquanto plataformas materiais, como celulares e tablets sensíveis ao toque, estão sempre na iminência de novas atualizações e modelos. Este arquivo tenta capturar e preservar objetos efêmeros incluindo descrições verbais e documentação em vídeo junto com os materiais fonte que oferecem uma visão das estruturas subjacentes de cada obra. Embora metadados e paratextos não possam substituir a experiência original de uma obra, mídias suplementares retardam o inevitável. (ELECTRONIC..., 2016, n.p., tradução nossa).

Novamente, porém, defrontamo-nos com o dilema de que, para garantir algum acesso a uma obra não mais executável nos dispositivos atuais, temos de experienciá-la pela mediação de uma técnica que lhe é estranha, seja de documentação, de tradução entre plataformas, ou de emulação. Essa é certamente uma das questões que assombra todo arquivo – espaço de questionamento ontológico do material arquivado (HÖLLING, 2019) – e se radicaliza nas iniciativas de preservação e memória de materiais digitais, haja vista seus vorazes ciclos de obsolescência tecnológica. Sobre o tema, Hölling (2019) aponta a ingenuidade de projetar arquivos digitais calcados em uma suposta autenticidade. Sendo as obras de arte eletrônica definidas justamente por suas temporalidades dinâmicas, em performances reencenadas a cada execução dos programas, seria impropriedade pensar em preservá-las por gestos simplesmente refratários à ação do tempo. Elas deveriam, pois, ser preservadas em sua dimensão alocrônica, isto é, “incorpora[ndo] a aceitação da mudança no paradigma da conservação” (HÖLLING, 2019, p. 47). Tal paradoxo se insinua, afinal, numa nova dimensão do “mal de arquivo” de Derrida (2001), quando este se reveste de outra variável quanto às tensões entre deleção e memorialização: a lógica das sociedades pós-industriais, entranhada nas condições de possibilidade da *ELC*, seja como coletânea, seja como coleção.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, analisamos o projeto da *Electronic Literature Collection* tomando como fio condutor da reflexão a ambiguidade que a palavra inglesa “collection” enceta ao ser traduzida para o português

como *coletânea* ou como *coleção*. Nesse processo, buscamos pensar como esses vetores implicam um par de funções inerentes aos arquivos literários digitais: a instituição de um cânone no campo da *e-lit* e a preservação das obras compiladas nessa iniciativa.

No que respeita à ação da *ELC* como instituidora de parâmetros não só descritivos de um passado e um presente da literatura eletrônica, mas também instituidores de seus possíveis futuros, ressaltamos alguns dos efeitos provenientes das decisões editoriais quanto ao que incluir na coletânea e a como organizar esse material em termos de *design* de interface, de navegação e de metadados descritivos de cada obra. Conforme pudemos observar, há uma série de padrões nessas decisões que conferem coerência aos diferentes volumes de *ELC* como pertencentes a uma série. No entanto, há também significativas rupturas entre eles, sobretudo quando da publicação de *ELC3*, evidenciando mudanças na orientação geral do projeto e mesmo nas expectativas acerca do perfil de artistas e leitores da coletânea. Trata-se, afinal, de uma empreitada institucional de fôlego – já são quase quinze anos desde o primeiro volume –, a qual, para se manter, tem de acompanhar a flexibilidade e o dinamismo caros ao campo da *e-lit* e à materialidade de suas obras.

A natureza múltipla do projeto, que tem entre seus objetivos apresentar a diversidade de gêneros, tecnologias, temas e identidades mobilizados pela literatura eletrônica, é evidenciada pela organização heterocrônica e heterotópica da coleção como arquivo, a que se soma o papel das palavras-chave e de outros metadados como expedientes para cartografia do material tão diverso. Para tanto, os paratextos editoriais desempenham uma função essencial, ressignificando cada uma das obras da coletânea e indicando alguns pontos de entrada para sua leitura e interpretação. Do mesmo modo, os paratextos explicitam relações intertextuais que diferentes produções artísticas contraem pela coexistência em um mesmo volume, ou mesmo na série da *ELC*.

Além disso, como coleção, o projeto se revela como um espaço de *reunião* de obras artísticas digitais (de outro modo, tão sujeitas à dispersão) e de sua preservação (sobretudo quando necessários registros e emulações que garantam alguma sobrevida ao material para além da obsolescência tecnológica). Numa nova instânciação do “mal de arquivo”, de Derrida (2001), em que a memória não se contrapõe apenas ao apagamento, senão também à indisponibilidade técnica para acesso e execução do memorializado, a *Electronic Literature Collection* possivelmente se defrontará

com uma necessidade crescente de pensar alternativas para a preservação de suas obras antologizadas. Do contrário, como tantas outras iniciativas de recolha de arte e literatura eletrônica, correrá o risco de tornar-se um arquivo (na ambiguidade entre os campos museológico e computacional) assombrado por mensagens de erro, indisponibilidade e inaccessos aos elementos de sua coleção.

Discutir as formas de arquivamento que a *ELC* coloca enquanto coletânea e coleção é, em última medida, pensar de que modo uma instituição internacional tão importante para o campo, como a *Electronic Literature Organization*, constrói um determinado entendimento sobre as formas de produzir, veicular, reunir, armazenar, catalogar ou ensinar a literatura eletrônica. É, portanto, pensar não apenas o passado ou o presente da *e-lit*, mas também os futuros que para ela se delineiam quando abrimos e manipulamos seus arquivos.

Referências

- ARQUIVO DIGITAL DA PO.EX - POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA. 2012 Disponível em: <https://po-ex.net/>. Acesso em: 20 set. 2020.
- BENEDICT, B. The Paradox of the Anthology: Collecting and Difference in Eighteenth-Century Britain. **New Literary History**, Baltimore, v. 34, n. 2, p. 231-256, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20057778>. Acesso em: 22 set. 2020.
- BERENS, K. I. “Decolonize” E-Literature? On Weeding the E-lit Garden. **Electronic Book Review**, Bergen, 2020. Disponível em: <http://electronicbookreview.com/essay/decolonize-e-literature-on-weeding-the-e-lit-garden/>. Acesso em: 19 set. 2020.
- CIBERIA PROJECT. 2014. Disponível em: http://repositorios.fdi.ucm.es/CIBERIA/view/paginas/view_paginas.php?id=1. Acesso em: 22 set. 2020.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION. **Electronic Literature Collection 1**. 2006. Disponível em: <https://collection.eliterature.org/1/>. Acesso em: 20 set. 2020.
- ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION. **Electronic Literature Collection 2**. 2011. Disponível em: <https://collection.eliterature.org/2/>.

[org/2/](#). Acesso em: 20 set. 2020.

ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION. **Electronic Literature Collection 3**. 2016. Disponível em: <https://collection.eliterature.org/3/>. Acesso em: 20 set. 2020.

ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION. **ELC4: Call for Submissions**. 2019. Disponível em: <https://eliterature.org/2020/01/elc-4-call-for-submissions/>. Acesso em: 10 set. 2020.

ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION. **How to Teach Electronic Literature**. 2021a Disponível em: <https://teach.eliterature.org/home/how-to-teach-electronic-literature/>. Acesso em: 20 set. 2020.

ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION. **Welcome to the ELO**. 2021b. Disponível em: <https://eliterature.org/>. Acesso em: 20 set. 2020.

ELMCIP – ELECTRONIC LITERATURE AS A MODEL OF CREATIVITY AND INNOVATION IN PRACTICE. 2013. Disponível em: <https://elmcip.net/>. Acesso em: 10 set. 2020.

FLORES, L. Third Generation Electronic Literature. *Electronic Book Review*, Bergen, 2019. Disponível em: <https://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>. Acesso em: 05 set. 2020.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAINZA, C. C. **Narrativas y poéticas digitales en América Latina**. Producción literaria en el capitalismo informacional. México: Cuarto Próprio, 2018.

GRIGAR, D. et al. **Rebooting Electronic Literature: Documenting Pre-Web Digital Media**. V. 1 Electronic Literature Lab, June 1, 2018. Disponível em: <https://scalar.usc.edu/works/rebooting-electronic-literature/index>. Acesso em: 27 set. 2020.

HARRIS, K. Archive. In: RYAN, M.-L.; EMERSON, L.; ROBERTSON, B. **The Johns Hopkins Guide to Digital Media**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

HAYLES, K. **Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário**. São Paulo: Global, 2009.

HÖLLING, H. B. Mídia transicional: permanência, recursividade e o paradigma da conservação. In: GOBIRA, P. (Org.). **A memória do digital e outras questões das artes e museologia**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.

- KUIPERS, C. The Anthology/Corpus Dynamic: A Field Theory of the Canon. **College Literature**, Baltimore, v. 30, n. 2, p. 51-71, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25112719>. Acesso em: 15 set. 2020.
- MOREIRA, M. E. R. Coleção, arquivo, biblioteca: a literatura de Borges e Calvino. Colatina: Clockbook, 2016.
- MOULTHROP, S.; GRIGAR, D. **Pathfinders: Documenting the Experience of Early Digital Literature**. Nospace Publications. June 1, 2015. Disponível em: <https://scalar.usc.edu/works/pathfinders/index?path=index>. Acesso em: 27 set. 2020.
- NACHER, A. Gardening e-literature (or, how to effectively plant the seeds for future investigations on electronic literature). **Electronic Book Review**, Bergen, 2020. Disponível em: <https://electronicbookreview.com/essay/gardening-e-literature-or-how-to-effectively-plant-the-seeds-for-future-investigations-on-electronic-literature/>. Acesso em: 19 set. 2020.
- PAWLICKA, U. A. Visualizing Electronic Literature Collections. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, West Lafayette, v. 18, 2016. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol18/iss1/3/>. Acesso em: 20 out. 2020.
- RETTBERG, S. Communitizing Electronic Literature. **Digital Humanities Quarterly**, Boston v. 3, n.2, 2009. Disponível em: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/2/000046/000046.html>. Acesso em: 29 set. 2020.
- SANTOS, A. L. dos. **Leitura de nós: ciberespaço e literatura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- TAVARES, O. G. **A interatividade na poesia digital**. 2010. 120f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

LITERATURA E CAMINHADA: PROBLEMAS DE MEDIÇÃO DE LEITURA

LITERATURE AND WALKING: READING MEDIATION QUESTIONS

Demétrio Alves Paz

Universidade Federal da Fronteira Sul, UFFS, *Campus* Cerro Largo, RS, Brasil

Saulo Gomes Thimóteo

Universidade Federal da Fronteira Sul, UFFS, *Campus* Realeza, PR, Brasil

Pablo Lemos Berned

Universidade Federal da Fronteira Sul, UFFS, *Campus* Cerro Largo, RS, Brasil

Resumo: Este texto propõe-se a discutir a importância da mediação no processo de formação de leitores no ambiente escolar e os benefícios que podem derivar do hábito da leitura. Nesta perspectiva, cabe ao professor um papel fundamental de promover o acesso às mais variadas expressões da literatura às novas gerações e fomentar um debate permanente na sala de aula a partir da prática da leitura compartilhada. A valorização da leitura oferece a descoberta e redescoberta de textos em que cada leitor pode se apropriar e moldar o modo de perceber a si mesmo e ao mundo em sua volta.

Palavras-chave: Ensino de literatura; Mediador de leitura; Leitura em sala de aula.

Abstract: This essay discusses the importance of mediation in the reading formation process in primary and secondary school and the benefits that can derive from the reading habit. In this perspective, the teacher has a fundamental role to promote the access to different literary expressions to new generations and encourage a permanent debate in the classroom by the practice of reading share. The valorization of reading offers the discovery and rediscovery of texts in which each reader can appropriate and form a way of perceiving oneself and the world around him or her.

Keywords: Literature teaching; Reading mediator; Classroom reading.

Quando Lúcia Peléez era pequena, leu um romance escondida. Leu aos pedaços, noite após noite, ocultando o livro debaixo do travesseiro. Lúcia tinha roubado o romance da biblioteca de cedro onde seu tio guardava os livros preferidos.

Muito caminhou Lúcia, enquanto passavam-se os anos. Na busca de fantasmas caminhou pelos rochedos sobre o rio Antióquia, e na busca de gente caminhou pelas ruas das cidades violentas.

Muito caminhou Lúcia, e ao longo de seu caminhar ia sempre acompanhada pelos ecos daquelas vozes distantes que ela tinha escutado com seus olhos, na infância.

Lúcia não tornou a ler aquele livro. Não o reconheceria mais. O livro cresceu tanto dentro dela que agora é outro, agora é dela. (GALEANO, 1991, p. 20).

Lúcia, a personagem de um texto de Eduardo Galeano (1991) intitulado *A função do leitor/1*, realizou, enquanto leitora, a junção mais profícua que poderia: apoderar-se da obra, de tal modo que ambas se transformaram no contato mútuo. Na metáfora do “caminhar”, em que se confundem a vida e as leituras realizadas ao longo do tempo, as buscas e as descobertas de Lúcia revelam a sensibilidade tanto para a fantasia quanto para as contradições sociais. Com isso, Galeano nos induz a perceber que o arcabouço de leituras de Lúcia, originado no prazer do ato de ler cercado de mistérios, não apenas fazem dela quem ela é, mas que os livros são lidos e significados pelos leitores em um exercício que é íntimo de cada um.

Além disso, o livro lido e apropriado por Lúcia é aquele que o leitor do texto de Galeano também tem como seu, pois o fato de não nomear a obra deflagra nele essa associação. O caráter de sugestão do texto implica a cada um de nós associar a leitura de Lúcia às nossas próprias leituras, propiciando um processo de empatia pela personagem. Sobre esse aspecto, Harold Bloom provoca-nos:

Exorto o leitor a procurar algo que lhe diga respeito e que possa servir de base à avaliação, à reflexão. Leia plenamente, não para acreditar, nem para concordar, tampouco para refutar, mas para buscar empatia com a natureza que escreve e lê (BLOOM, 2001, p. 25).

Portanto, a empatia só surge quando nos abrimos ao outro, ao desconhecido, ao conhecimento do próximo. Assim inicia-se o contato com obras literárias. Consideremos, contudo, que ainda há dois outros elementos extremamente importantes na história: o tio e a biblioteca. Qual foi o papel do tio? Ter e disponibilizar, deixando ao alcance da jovem, uma biblioteca não só bonita - ela é feita de cedro - como também uma seleção pessoal das obras estimadas. Alguém disponibilizando, mostrando, guiando o leitor em potencial (e todas as pessoas são leitores em potencial), basta ter quem o incentive ou oriente.

Esse estímulo à leitura coloca-se como fundamental no processo de formação de leitores. No conto *O menino que escrevia versos*, do escritor moçambicano Mía Couto (2009), um médico, diante da família avessa à

manifestação literária que o filho demonstrava, consegue auxiliar o jovem escritor, dando-lhe livros para poder se encontrar nos caminhos das palavras. Nessa perspectiva, nosso objetivo consiste em discutir o papel que o professor tem como agente mediador de leitura não só em sala de aula, mas também para além dela, principalmente pelo exemplo. Pautamo-nos em nossa experiência como professores de Literatura do curso de Letras da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), coordenadores de programas de iniciação à docência, tais como o PIBID e o Residência Pedagógica, coordenadores de projetos de pesquisa, ministrantes de cursos de extensão voltados à formação continuada de professores e de nossa experiência anterior como docentes na Educação Básica.

Leitura: o leitor e a escrita da cultura

Entre leitores, a pergunta sobre a importância ou a função da literatura pode, eventualmente, soar estranha. Por que se lê? A leitura literária na maioria das vezes não está atrelada a um objetivo pragmático. Lemos por prazer, por curiosidade, por distração... Porém, dada as condições sociais e históricas de nosso tempo, de enaltecimento da utilidade de um saber “técnico” em detrimento do conhecimento artístico, faz-se necessário, pelos mais variados motivos, justificar o valor da literatura. Para compartilhar essa importância atribuída às mais variadas expressões culturais que moldam a percepção dos homens sobre si e sobre o mundo a sua volta, recorreremos a vários escritores e teóricos que possuem a mesma preocupação que nós; dentre eles, Michèle Petit (2009) nos elucidada:

Mitos, contos, lendas, poesias, peças de teatro, romances que retratam as paixões humanas, os desejos e os medos ensinam às crianças, aos adolescentes, aos adultos também, não pelo raciocínio, mas por meio de uma decifração inconsciente, que aquilo que os assusta pertence a todos. São tantas as pontes lançadas entre o eu e os outros, tantos os vínculos entre a parte indizível de cada um e a que é mostrada aos outros (PETIT, 2009, p. 116).

A antropóloga francesa, especialista em leitura, com vasta experiência também na América Latina, percebeu e mostrou de que forma diferentes vínculos são formados pela leitura. Seu trabalho reafirma a conclusão de que todos os gêneros são importantes e conquistam leitores de diferentes faixas etárias. Ao longo dos séculos e em variados contextos, as relações humanas são encenadas e reencenadas pelas mais diversas possibilidades por artistas,

de modo que temos acesso em qualquer biblioteca ou mesmo pela internet a uma vastidão de bens culturais. O contato pessoal do leitor com parte desse repertório, ao propiciar uma reflexão sobre si mesmo ou sobre o mundo, pode vir a despertar o interesse pela leitura. A literatura, nesta perspectiva, serve como uma espécie de antena, que capta o mundo sensível circundante do leitor. Visão semelhante é expressa por Milan Kundera (2009):

[...] se a cultura europeia me parece hoje ameaçada, se ela está ameaçada do exterior e do interior naquilo que ela tem de mais precioso, seu respeito pelo indivíduo, respeito pelo seu pensamento original e pelo seu direito a uma vida particular inviolável, então, parece-me, essa essência preciosa do espírito europeu está depositada como uma caixa de prata na história do romance, na sabedoria do romance (KUNDERA, 2009, p. 152).

Kundera, ao abordar especificamente o romance, gênero que o consagrou como escritor, trata de todo texto literário, pois a representação (a *mimesis* aristotélica) é parte constituinte e fundamental da literatura. Os diferentes indivíduos que já foram apresentados e representados são tantos que é quase improvável não se enxergar em algum deles.

A sabedoria decorrente da prática em ler não é mensurável, pois se constitui aos poucos, leitura após leitura, assim como o amadurecimento do leitor. Raramente torna-se leitor da noite para o dia ou inicia-se leitor com obras canônicas. O leitor ouviu muitas histórias, foi instigado, desafiado, muito provavelmente cooptado por outro leitor. Assim, faz-se a cadeia de leitura. Um leitor ajuda na formação de outro leitor. Um livro indica outro livro, tal como Italo Calvino (2007) já propôs em seu texto **Por que ler os clássicos?**. Por entre uma série de tópicos de definição e discussão, o escritor italiano contrapõe dois deles: “4) Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira; 5) Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura” (CALVINO, 2007, p. 11). Ambos os tópicos se presentificam na prática de sala de aula.

Quando o professor leva um texto clássico, como por exemplo um conto de Machado de Assis, um poema de Gregório de Matos ou uma peça teatral de Gil Vicente, ele já realizou a leitura prévia e organizou possíveis linhas de discussão e análise. Mas, no decorrer da aula, os alunos sugerem uma interpretação, diferente da proposta, que também se alinha ao texto. Isso acontece, pois uma obra clássica parece nunca se encerrar, admitindo múltiplas leituras e abrindo-se a novos olhares, para a descoberta de novos sentidos sugeridos.

Da mesma forma, os clássicos se mantêm perenes e atuais devido, em primeiro lugar, à sua inserção na cultura geral, por isso se podendo considerar que um clássico que se vai ler pela primeira vez sempre parece ser “relido”. Nomes como Dom Quixote, Hamlet, Capitu e Diadorim, assim como versos como “E agora, José?”, “Amor é fogo que arde sem se ver” e “Tudo vale a pena se a alma não é pequena” são evocados por diversos discursos, em incontáveis situações, fazendo com que, quando o leitor tem contato com os livros de origem, é como se revisitasse algo já conhecido. Em segundo lugar, o escritor clássico canaliza e produz um enunciado que sintetiza a essência do ser humano e de seu eterno conflito de estar no mundo, fazendo com que desperte em cada leitor um conhecimento que ele mesmo possuía, mas ainda em modo abstrato, e que se concretiza quando lê aquela sequência de palavras que formam um texto.

Paralelamente aos clássicos, um dos caminhos para a formação de leitores é o uso da literatura contemporânea, tal como já fizemos em cursos de extensão e formação continuada, em nossa prática no PIBID e PRP, em projetos de pesquisa e em sala de aula com alunos da graduação em Letras. Ao mesmo tempo em que a formação dos professores de línguas e literaturas exige a familiarização com textos da tradição literária ou resgatados do apagamento histórico, o contato com textos contemporâneos põe o leitor em contato com temas e formas de representação do sujeito contemporâneo, em seus dilemas, perspectivas e contradições. Ler a literatura produzida nas últimas décadas é também contrapor-se a uma perspectiva que concebe como arte apenas as obras já consagradas pela crítica, portanto restrito ao passado e, logo, cristalizado. Ainda tratando da contemporaneidade, o prêmio Nobel de Literatura do ano de 2010, Mário Vargas Llosa (2002), nos diz:

Em vez de se deprimir ou se considerar um ser obsoleto, expulso da modernidade, o escritor do nosso tempo deve, isso sim, sentir-se estimulado pelo formidável desafio que significa criar uma literatura que seja digna daquela, capaz de chegar a esse imenso público potencial que o espera, agora que, graças à democracia e ao mercado, existem tantos seres humanos que sabem ler e podem comprar livros, coisa que jamais aconteceu no passado[...] (LLOSA, 2002, p. 77).

Vivemos na era da disponibilidade da informação. Ela está presente em diferentes suportes e muito acessível, o que até então na história da humanidade nunca tinha acontecido. Há um mercado que dita certas regras para as vendas, mas há também um público leitor que foge desse “mercado” literário, assim como produtores culturais que igualmente promovem uma

experiência diferenciada com o texto literário. Há feiras, festas, congressos, concursos e premiações que incentivam a criatividade e a diversidade, assim como a democratização ao acesso à literatura, porque os textos literários servem não só como entretenimento, mas também como uma maneira de apreendermos mais sobre nós e os outros, que nos antecederam, que são contemporâneos em diferentes lugares. A escritora canadense, Nancy Huston, propõe uma possível resposta:

Apresentando-se como uma ficção, nos dando a oportunidade de escolhê-la, a literatura nos libera, por um tempo, das obrigações e das pressões das inúmeras ficções a que somos submetidos. Ela nos dá de presente uma realidade que, embora mais reconhecível, é diferente: mais precisa, mais profunda, mais intensa, mais plena, mais durável do que a realidade do lado de fora. No melhor dos casos, ela nos dá forças para retornar a esta realidade aqui e lê-la, também, com mais perspicácia [...] (HUSTON, 2010, p. 133).

Percebemos, portanto, que o contato com a literatura nos oferece a experiência de acompanharmos outros ambientes, outras personagens, outras formas de pensar sobre e agir no mundo e, por consequência, aprendemos a questionar discursos que se apresentem como limitantes ou unilaterais. Ainda que a leitura de textos literários não se proponha a transmitir conhecimentos objetivos, podemos aprender muito ao ler, pois o hábito nos emancipa intelectualmente e nos auxilia a ler a realidade. **Fahrenheit 451** (BRADBURY, 2009), uma obra sobre a perseguição/criminalização da leitura numa sociedade futura, mas também um elogio aos leitores, “os homens livros”, destaca o valor de textos literários:

A magia está apenas no que os livros dizem, no modo como confeccionavam um traje para nós, a partir de retalhos do universo. [...] você sabe por que livros como este são importantes? Porque têm qualidade. E o que significa a palavra qualidade? Para mim significa textura. Este livro tem poros. Tem feições. Este livro poderia passar pelo microscópio. Você encontraria vida sob a lâmina, emanando em profusão infinita. (BRADBURY, 2009, p.121).

Dentre os vários benefícios possíveis da leitura, destacamos essa capacidade de ampliação das diferentes visões de mundo que são apresentadas aos leitores por meio dos textos literários. Uma das tarefas do professor, enquanto mediador de leitura, deve ser contribuir nessa ampliação. Dessa forma, cremos que a leitura de obras literárias aproxima leitores, visto que há o gosto pelo diálogo e pela troca de experiências, através de comentários

sobre obras, personagens preferidos, autores lidos e recomendação de títulos. Tudo isso nos tira da rotina e nos faz pensar de forma independente.

Leitura mediada: Preparando o percurso

No contexto atual, a maior parte da população acaba tendo um contato mais aprofundado com a literatura, seja clássica, seja contemporânea, apenas no ambiente escolar, e projeta uma referência de leitor na figura do docente. Tanto nas aulas de língua materna e estrangeira, como nas de literatura, portanto, devemos, enquanto professores, recuperar a leitura de textos com valor estético, respeitando o desenvolvimento linguístico e cognitivo dos alunos. Da mesma forma, é uma obrigação apresentar-lhes textos em que haja densidade semântica, originalidade no uso da língua, inovações na forma, assim como diferentes visões de mundo representadas nos textos. Portanto,

Se ao estudante de hoje ensinarmos que o texto literário é não só um exercício da imaginação artística mas também, em muitos casos, uma nova forma de ver o mundo que pode constituir em si mesma um ensinamento novo, pelo exemplo extraordinário das personagens ou pela expressão cuidada e original da escrita, então teremos inaugurado uma nova didática. (CEIA, 2002, p. 53).

Uma nova didática, contudo, não se resume a uma nova maneira de apresentar o texto, usando internet, filmes, músicas e outros suportes, mas pressupõe um jeito diferente de encarar o texto literário: como algo tão importante quanto os outros discursos que circulam. A literatura é mais livre tanto pela forma que pode adquirir quanto pelo modo de apresentar um conteúdo. Para Yolanda Reyes (2012, p. 28-29),

Um professor de leitura é, simplesmente, uma voz que conta; uma mão que abre portas e traça caminhos entre a alma dos textos e a alma dos leitores. E para fazer seu trabalho não deve esquecer que, para além de professor, é também um ser humano, com zonas de luz e sombra, com uma vida secreta e uma casa de palavras que têm sua própria história.

Seguindo os dois conselhos anteriormente citados estaremos contribuindo não só para a formação de leitores de textos literários, mas de cidadãos críticos, capazes de pensarem no outro, de colocarem-se no

lugar do outro, de compreender angústias, inquietações, sonhos, desejos, aspirações. Enfim, de um ser humano consciente tanto de suas limitações quanto do mundo circundante.

O papel do professor não pode se resumir a indicar um livro, um texto a ser lido. Ele tem de apresentar a obra, de acompanhar a leitura, guiar, tirar dúvidas, propor novas questões para o leitor adquirir autonomia e compreensão de que há diferentes leituras para um texto, não uma só e irreduzível. Também é função dele incluir leituras novas (contemporâneas) e diversificadas (diferentes gêneros), discutir os sentidos expressos no texto, estimular o desenvolvimento de argumentos para debater valores e gostos. Trazer para o debate em aula questões como: o que é, afinal, uma boa obra? O que transforma um texto em bom? O que diferentes leitores (na sala de aula, na escola) notaram naquele texto?

Conforme Thomas C. Foster (2010) aponta, no livro **Para ler literatura como um professor**, três são as palavras fundamentais para o leitor em profundidade: “Memória. Símbolo. Padrão.” (FOSTER, 2010, p. 15). A memória é a noção de que todo texto literário e filmes, músicas e séries fazem parte de uma única história, o arquivo comum da cultura da humanidade, com cada novo texto acrescentando algo, ao mesmo tempo em que ecoa e evoca associações com textos passados. Todas essas conexões possíveis se produzem graças aos símbolos. Os professores exercitam justamente essa leitura simbólica, que se pode aplicar a cada personagem, ação, cena ou temática desenvolvidas pelos escritores. Por fim, o padrão é a investigação das estruturas utilizadas pelos escritores em suas obras. Em uma leitura inicial, pautada pelo afeto e reconhecimento, tais palavras fundamentais não estão de todo envolvidas, mas, num segundo nível, passa-se a compreender o enredo e os detalhes de um modo muito mais analítico.

Nesse sentido, cabe ao professor explorar esses sentidos que se escondem por detrás das linhas escritas. De modo semelhante ao papel desempenhado pela figura paterna, em outro texto de Eduardo Galeano (1991), intitulado *A função da arte! I*:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: “- Me ajuda a olhar!” (GALEANO, 1991, p. 15).

Associando essa história à função do professor, a descoberta da literatura, como a descoberta do mar pelo menino, não pode ser feita por outra pessoa senão por ele. O adulto não deve impor a sua visão (pois isso pode se tornar uma experiência traumática), como também não deve deixar a criança à própria sorte, pois é “tanta imensidão”, na literatura e no mar, que os neófitos facilmente se perdem no que veem. Por isso Diego pede ajuda para olhar, para que o pai o guie, nas dificuldades e deslumbramentos que podem surgir e sempre apresentar novos modos de enxergar.

Voltando ao ambiente escolar, deve-se ter em mente que a escola é, a princípio, o início da inserção de jovens na tradição leitora ocidental. Ao introduzi-los nesse novo universo, faz-se necessário o professor acompanhar com mão firme e acolhedora, apresentando diversidade não só de textos, mas também de visões. Na diversidade, mostrar textos clássicos, já consagrados, e textos novos, jovens, contemporâneos, com ou sem respaldo da crítica especializada. Aliás, questionar o cânone, incluindo representatividade: de mulheres, negros, indígenas, homossexuais. Afinal, todos têm o que contar, o que dizer a respeito de si e da sua forma de perceber o mundo.-

Leitura em sala de aula: caminhando junto

A sala de aula coloca-se como um espaço privilegiado para a realização da mediação de leitura, visando a formação de leitores. É nesse espaço, em que professor e a turma exercem a cumplicidade necessária para exporem suas ideias, onde é permitido errar, debater e reconsiderar as percepções individuais coletivamente, que a leitura e a discussão sobre a obra lida podem conquistar o interesse pela literatura. Proporcionar momentos de encontro com essa magia é uma das funções que a escola deve proporcionar. A biblioteca é um espaço para o contato com os livros, principalmente por ser onde eles estão armazenados, mas não é o único. O primeiro e principal local para o manuseio e a leitura de obras é a sala de aula.

De certa forma, a sala de aula é um lugar enigmático, pois é a reunião de um grupo heterogêneo com uma função homogênea, apesar de todos terem diferentes propósitos ali. Durante muito tempo, qualquer atividade alternativa (ler textos não contidos no livro didático, assistir filmes, ouvir músicas, visitas ao teatro ou museus) era vista como uma aula “perdida” ou “sem conteúdo”. A docência restringia-se ao uso do espaço físico da sala de aula e do uso do quadro negro e do livro didático. Acreditamos que o estudante deve reconhecer a sala de aula como um espaço seu, um local

agradável, não só de convivência social mas principalmente de aprendizado. Paulo Coimbra Guedes e Jane Mari de Souza (1998, p. 22-23) possuem uma resposta interessante para a questão:

A sala de aula é o lugar onde o professor ensina, onde ele mostra, por sua presença e sua atuação, a importância da leitura: ele traz os livros, apresenta-os, quer que todos escolham o que vão ler, fica sabendo do interesse que se vai formando em cada um, faz sugestões, discute, aprofunda os assuntos, responde perguntas e lê com seus alunos.

Uma possível e não muito difícil solução, a partir do apresentado anteriormente, é transformar a sala de aula em um local de debate permanente, por meio da leitura, sobre o mundo circundante. Michèle Petit enfatiza que: “Os espaços coletivos de leitura tiram cada um de sua solidão, fazem-no compreender que esses tormentos são compartilhados pelos que estão a seu lado, mas também por aqueles que encontram nas páginas lidas ou por quem as escreveu.” (PETIT, 2009, p. 165). Assim, construir esses espaços é mais do que uma necessidade, é uma urgência. Contudo, para que a prática de leitura em aula seja acolhedora às diferentes percepções dos alunos e valorize o exercício do diálogo e da argumentação, é essencial uma descentralização da figura do professor como fonte absoluta do saber para uma postura de mediação, como aponta a escritora argentina, Cecilia Bajour (2012, p. 68):

Um dos procedimentos fundamentais para que os leitores aprendam a discutir sobre literatura é a garantia de que suas intervenções sejam levadas em conta e de que o professor que coordena a conversa não seja o depositário de nenhuma verdade nem saber absoluto sobre os textos escolhidos. Quando o professor recorre ao próprio texto para que seja ele a responder às novas perguntas ou, mesmo que as deixe em aberto, estará indicando aos leitores o caminho para que consolidem sua argumentação a partir da materialidade do que as palavras e as ilustrações dizem ou calam.

O professor que fomenta o debate, conduzindo-o de forma a estabelecer uma comunidade de leitores, é alguém preparado com as ferramentas ideais: o livro e a mente aberta a diferentes leituras do mesmo texto, desde que o próprio texto as permita. Pois o texto literário, pelo seu caráter polissêmico e pelo predomínio de sua condição não-pragmática, apresenta-se às práticas escolares como um mecanismo potencialmente infinito de produção de sentidos. Os textos carregam temas dos mais diversos, conhecimentos,

situações que, de forma ou outra, os leitores podem ser confrontados a projetarem sua própria experiência, visão de mundo, sonhos e referências de outras leituras identificando-se e, como Lúcia, apropriando-se da leitura feita.

Acontece, porém, algumas vezes, de a escola acabar desincentivando a leitura. Infelizmente, diante dos discursos que privilegiam uma concepção muito restrita de literatura, muitos professores julgam que há leituras melhores do que as outras porque foram ensinados assim. Nessa perspectiva, há um cânone que se apresenta como estabelecido e intocável, ao qual não há o que questionar, nem o que incluir. O que muitos desses docentes esquecem é que:

O leitor não profissional [...] lê essas obras não para melhor dominar um método de ensino, tampouco para reiterar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo. O conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um (TODOROV, 2009, p.32).

Ao compreender, de fato, o ensinamento de Todorov, o professor pode guiar melhor os seus leitores em potencial. Por que não trazer **Harry Potter**, **Percy Jackson** e outros para a sala de aula e mostrar os elementos das “grandes” obras que estão ali? Como não comparar **Percy Jackson** com a **Iliada** e a **Odisséia**, assim como trazer a tragédia grega para a sala de aula? Por que não comparar a história de amor de Bella e Edward (da série **Crepúsculo**) com os grandes pares da cultura ocidental? Além de Heathcliff e Catherine, de **Morro dos ventos uivantes**, citados pelos vampiros de Stephenie Meyer, tem-se Príamo e Tisbe, de **Metamorfoses**, Tristão e Isolda, do romance medieval de mesmo nome, Dante e Beatriz, presentes na **Divina Comédia**, Romeu e Julieta, da peça homônima de William Shakespeare, e tantos outros casais apaixonados existentes. A aula de literatura pode (na verdade, deve) ser o local de referenciar, de mostrar, de incentivar e conduzir os leitores nessa longa jornada livro adentro.

Heloísa Seixas (2011) relaciona a liberdade de ler à liberdade de pensar, mas lamenta que muitos não gostem de ler. Afinal, a leitura demanda, para além da alfabetização, a concentração e o silêncio, que se opõem ao frenético modelo de vida imposto pela sociedade do espetáculo e

do consumo. O cultivo ao hábito de leitura, pelos valores sociais imediatistas que têm orientado inclusive as reformas educacionais (voltadas para “escolas técnicas”, “preparação para o trabalho”, “empreendedorismo”, etc.), parece por vezes um entrave à uma visão (bastante restrita) de progresso. Porém, o grande problema das pessoas que não gostam de ler é ter de acreditar no que ouvem. Nancy Huston alerta para o fato que:

Quanto mais uma pessoa se acha realista, mais ela ignora ou rejeita a literatura como um luxo ao qual não tem direito, ou como distração para a qual não tem tempo, e mais essa pessoa tem chances de cair no Arque-tecto, ou seja, na veemência, na violência, na criminalidade, na opressão do próximo, das mulheres, dos fracos ou até de um povo inteiro (HUSTON, 2010, p. 128).

Vista dessa forma, a literatura transforma-se em algo que está fora do alcance de grande parte da população. Entretanto, a falta de leitura leva aos extremos elencados pela escritora canadense. É mais fácil manipular um não leitor, pois argumentos que parecem bons ou coerentes facilmente convencem-no de que é o correto. Um leitor não se deixa influenciar tão levemente.

Na pesquisa **Retratos da leitura no Brasil** (2020) alguns dados são dignos de nota. Os não leitores alegam não ler por falta de tempo. Será essa informação correta? Às vezes é muito mais uma não percepção de como o tempo se esvai em atividades outras. Usar as redes sociais, assistir televisão, ouvir música, embora sejam fontes de lazer que tendem mais à passividade do que a um envolvimento mais efetivo, podem ser substituídas, ao menos em parte, pela leitura de textos literários. Geralmente, associa-se à leitura de romances, como **Senhora, Memórias póstumas de Brás Cubas**, **Grande Sertão: Veredas** ou **A paixão segundo G.H.**, que demandam, claro, tempo e atenção. Essa visão projeta-se sobre o senso comum de que seria necessário uma espécie de ritual e isolamento para a leitura, justificativa frágil a que se escoram aqueles que não possuem um hábito de leitura. Um conto, uma crônica, um poema, inclusive podendo-se acessar tais textos pelo computador ou celular, é um bom ponto de partida aos ainda não leitores, lidos em um espaço de tempo relativamente curto. Deve haver, sobretudo, a curiosidade, por parte do leitor, de abrir-se para o descobrir desses textos.

Infelizmente (e esta reflexão é mais do que necessária) a escola pode ser uma razão para haver não leitores. Muitas vezes a leitura torna-se apenas um meio de avaliação: a famosa e temida prova de leitura. Anteriormente,

tratamos do papel que todos desempenham na formação de leitores, mas os mesmos agentes podem desempenhar a função de não formar leitores.

No ensaio *O conto em língua portuguesa em sala de aula*, são apresentados alguns números interessantes para pensar o quanto os não leitores não leram na escola. Ao dedicar um período (aula) por semana de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental e um no Ensino Médio, haverá um volume considerável de leituras feitas na escola, sob a supervisão e seleção de um professor, qualificado para isso. Se o:

[...] aluno ler um poema por aula, um conto a cada duas, e um romance por mês. Em um ano teremos 40 poemas lidos, 20 contos e 10 romances. Essa é uma quantidade enorme de leitura, pois a média nacional é de 1,8 livros. Se aplicarmos o mesmo cálculo para todos os anos em que há Língua Portuguesa, se o professor destinar um período semanal para a leitura, no final da vida escolar, o número é impressionante. Se multiplicarmos por 7, os dados anteriores transformam-se em: 280 poemas, 140 contos e 70 romances. (PAZ, 2015, p. 274).

Mesmo com todos os problemas que há, os leitores ainda resistem e existem. Uns, são ávidos leitores de textos que não gozam de prestígio no ambiente escolar. Alguns ainda estão em estado de letargia, esperando pelo momento certo para despertarem. Outros, infelizmente, talvez nunca tenham a oportunidade.

Considerações finais

O mosaico de ideias, citações e reflexões anteriormente apresentado teve por função contribuir com a crença de que a escola, com seus professores leitores, deve perseverar na formação de leitores. Todos os tipos de textos têm de fazer parte do rol de leituras dos estudantes, porém a literatura tem um papel emancipador e crítico, livre, por meio da ficção, de se apresentar como um meio de apreensão da realidade que grande parte dos outros não tem. E valer-se da sala de aula como um local de leitura, portanto, ajudaria a mudar um pouco o número de não-leitores. Abrir as portas de um mundo novo proporciona vários benefícios, além dos que são habitualmente apresentados: aumentar vocabulário e escrever melhor.

Além disso, a pesquisa **Retratos da leitura no Brasil** (FAILLA, 2020) nos informa que os leitores ocupam seu tempo de forma diversificada. Participam de atividades culturais (cinema, teatro, shows, exposições

artísticas), praticam exercícios físicos, encontram-se com amigos. Dessa forma, a leitura enriquece o leitor tornando-o mais saudável, mais sociável, mais aberto a diferentes espaços e ambientes, assim como o liga a mais pessoas. Como Antonio Candido (2011) já disse há muito tempo: a literatura é um direito. A escola e o professor têm a tarefa de apresentar esse direito. Cabe ao leitor saber usufruí-lo.

Referências

- BAJOUR, Cecília. **Ouvir nas entrelinhas**: o valor da escuta nas práticas de leitura. São Paulo: Pulo do gato, 2012.
- BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Globo, 2009.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. 2 Volumes.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CEIA, Carlos. **O que é ser professor de literatura**. Lisboa: Edições Colibri, 2002.
- COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FAILLA, Zoara (coord.). **Retratos da leitura no Brasil**, 5. ed. 2020. Disponível em: <https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/a-pesquisa-5a-edicao/>
- Acesso em: 23 dez. 2020.
- FOSTER, Thomas C. **Para ler literatura como um professor**. São Paulo: Lua de Papel, 2010.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo Companhia das Letras, 2009.
- LLOSA, Mario Vargas. **A linguagem da paixão**. São Paulo: ARX, 2002.

GUEDES, Paulo Coimbra; SOUZA, Jane Mari de. Leitura e escrita são tarefas da escola e não só do professor de português. In: NEVES, Iara Conceição Bitencourt (*et al.*). **Ler e escrever**: compromisso de todas as áreas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

PAZ, Demétrio Alves. **O conto em língua portuguesa em sala de aula**. São Paulo, Via Atlântica, n. 28, p. 261-276, Dez/2015.

PETIT, Michèle. **A arte de ler**. São Paulo: Editora 34, 2009.

REYES, Yolanda. **Ler e brincar, tecer e cantar. Literatura, escrita e educação**. São Paulo: Pulo do gato, 2012.

SEIXAS, Heloísa. **O prazer de ler**. Rio de Janeiro: Casa das palavras, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

APLICATIVOS DE CLUBES DE LEITURA COMO MEDIADORES – ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA

COMPUTING APPLICATION AS A READING MEDIATOR – ANALYSIS OF A READING EXPERIENCE

Samira Dall Agnol

Universidade de Caxias do Sul, UCS, Caxias do Sul, RS, Brasil

Douglas Ceccagno

Universidade de Caxias do Sul, UCS, Caxias do Sul, RS, Brasil

Resumo: Pretende-se analisar comentários de leitoras da obra *As alegrias da Maternidade*, de Buchi Emecheta, a partir das linhas teóricas da Estética da Recepção e do Efeito Estético, a fim de perceber as relações estabelecidas entre narrativa e leitoras. A análise torna-se pertinente na medida em que verifica as impressões registradas no aplicativo disponibilizado aos assinantes de um clube de leitura. Esse espaço virtual oferece grande intercâmbio entre leitores, além de permitir o registro da opinião e das relações que os assinantes estabelecem tendo como ponto em comum os livros enviados mensalmente pelo clube de leitura em questão.

Palavras-Chave: Clube de Leituras; Aplicativos de Leitura; Mediação de Leitura; Recepção do Texto Literário.

Abstract: Analyse commentaries from readers of *The Joys of Motherhood*, from Buchi Emecheta, grounded by Reception Aesthetics and Aesthetic Effect theoretical lines, in order to comprehend the relations between narrative and readers. This analysis becomes relevant as it verifies the impressions registered in the computing application let available by the reading club focused. This virtual space offers great interchange among readers, as well as allows the register of readers' opinions and the relations and interpretations readers establish, having in common the books sent monthly by the reading club in question.

Key words: Reading club; Computing Application for Reading; Reading Mediation; Reception of Literary Text.

E o que é concedido a toda a humanidade

Desejo gozar dentro de meu eu
(GOETHE, 2013, p.23)

Introdução

Uma citação de Goethe intimida. Provoca. Engana. O que ela promete é o que o leitor capta; afinal, o autor está morto, já dizia Barthes (2004). Um texto ganha vida quando é encontrado e acolhido por seus leitores, ou morre quando é abandonado por eles. O acolhimento vem em forma de identificação, de elogio, de suspiro. Já o abandono talvez demonstre uma das faces menos prestigiadas do ser humano. Mesmo assim, também deve ser sentido internamente pelo leitor, tanto ao renunciar a uma leitura, quanto ao sentir-se desamparado por ela.

Em outras palavras, ser leitor é uma das possibilidades de ser humano, visto que permite compreender o “outro”, seja através do diálogo, da escrita, de um clube de leituras, seja nos tecnológicos dias deste século, através de algum aplicativo de smartphone. Desse modo, estudar a recepção de um texto contemporâneo por meio do registro virtual de um aplicativo pode ser uma tarefa comum à humanidade, certamente não à geração de Goethe, mas à geração atual de assinantes da TAG Experiências Literárias¹.

Aproveitando o tipo de interação que alguns leitores têm proposto a partir de suas leituras, este artigo pretende analisar comentários de leitoras da obra **As alegrias da Maternidade**, de Buchi Emecheta (2017), a partir das linhas teóricas da Estética da Recepção e do Efeito Estético, a fim de perceber as relações estabelecidas entre narrativa e leitoras. Se há um objetivo neste texto, há também uma pergunta a qual se quer responder e que poderia ser sintetizada da seguinte forma: De que maneira as leitoras de **As Alegrias da Maternidade** relacionam sua realidade à da obra, a partir de seus relatos no aplicativo da TAG Experiências Literárias?

Tal análise torna-se pertinente na medida em que verifica, à luz das teorias mencionadas, as reações, as impressões e os depoimentos registrados pelas leitoras a partir do aplicativo disponibilizado aos assinantes do clube em questão. Esse espaço virtual possibilita grande interação entre leitores², em um formato amigável e contemporâneo, além de permitir o registro da opinião, da percepção e das relações que os assinantes estabelecem, tendo como ponto em comum os livros enviados pela TAG Experiências Literárias em cada mês.

¹“TAG Experiências Literárias” é um clube de assinatura de livros e será abordado na seção seguinte.

²É válido explicar que o clube não secciona leitores por gênero, entretanto, o fato de analisar apenas os depoimentos de leitoras é explicado na sequência.

O interesse em unir elementos da Estética da Recepção a um clube de leituras surgiu pela assinatura do clube, e por perceber neste aplicativo uma espécie de laboratório para a análise da teoria proposta, especialmente as abordagens de Jauss (1979; 1994) e Iser (1980; 1999), as quais apontam a configuração de um leitor ideal. Verificar a possibilidade de refletir sobre as ideias de tais autores expostas e defendidas em registros atuais de impressões de leitura tornou-se uma inquietação. Assim, decidiu-se apresentar, neste texto, em primeiro lugar, o clube mencionado; em segundo lugar, a obra escolhida para análise dos comentários, bem como alguns aspectos teóricos que proporcionarão coerência ao estudo; e, por fim, a apreciação dos textos dos leitores, registrada no aplicativo.

TAG Experiências Literárias: *Upgrade* do Círculo do Livro

Nas décadas de 1970-1980, no Brasil, o Círculo do Livro fez enorme sucesso, uma vez que os leitores não possuíam as facilidades de acesso ao livro como ocorre hoje (internet, livrarias e bibliotecas, sebos, sebos virtuais, empréstimo entre leitores, entre outros meios). Assim, muitas pessoas dependiam do clube para adquirir seus materiais de leitura. Naquela época, uma editora brasileira, vinculada ao Grupo Abril e à editora alemã Bertelsmann, enviava ao associado uma revista com títulos diversos a partir dos quais o leitor escolhia os de sua preferência e aguardava receber sua leitura mensalmente, em edições exclusivas de capa dura, as quais podem ser encontradas atualmente em sebos³.

A TAG Experiências Literárias (doravante TAG) trouxe de volta o conceito de clube do livro com a intenção de não apenas oferecer livros, mas de proporcionar uma experiência de leitura. Segundo o site do clube, dentro de cada caixinha enviada mensalmente aos assinantes existe, além de livros, uma ideia: a de que as histórias tornam o mundo mais sensível e a vida mais bonita. Para os idealizadores da TAG, assusta (e muito) a perspectiva da morte do livro e, em vista disso, criaram o clube no intuito de “construir uma experiência literária saborosa e reunir todos aqueles que adoram o cheirinho de páginas impressas, vão à livraria comprar um e voltam com dez, choram por personagens e acreditam em histórias inventadas” (TAG EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS, s.d., s. p.). Através dos livros, “exploramos universos literários, discutimos obras, conhecemos novos autores e

³Disponível em: <https://taglivros.com/como-funciona-um-clube-do-livro>. Acesso em 04 jan 2019.

brincamos com essa fonte de prazer e transformação chamada imaginação” (TAG EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS, s.d., s. p.)⁴.

A TAG Experiências Literárias⁵, com sede na capital gaúcha, surgiu em 2014 e vem ganhando adeptos por todo o Brasil, já superando a marca de 40 mil inscritos em 2018. TAG Experiências Literárias define-se como “um clube de assinatura de livros que envia, todos os meses, um kit literário surpresa às casas de nossos associados” (TAG EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS, s.d., s. p.)⁶.

Hoje a TAG conta com duas linhas de assinatura: a TAG Curadoria e a TAG Inéditos. Na primeira linha, mensalmente, o associado tem acesso a um título indicado por um curador escolhido pela TAG. A pessoa que indica o livro deve possuir um vínculo relevante com a leitura, os livros e o universo literário, podendo ser um escritor, um tradutor, um professor de literatura, um grande leitor, entre outros convidados que, de alguma forma, influenciam essa arte. O exemplar é acompanhado de uma revista que apresenta o autor, a obra, o curador e remete a diferentes textos e outras formas artísticas (por exemplo, filmes, músicas e outros livros) que são ou foram relacionadas à obra ou ao autor e, ainda, um mimo literário (como exemplo: capas de almofadas, blocos de anotações, marca-páginas, quebra-cabeças literário, etc.). A edição é sempre exclusiva, de capa dura, com uma luva que a protege, e com motivos estéticos vinculados ao mote da história, provocando o leitor a ampliar sua experiência de leitura.

Na segunda, o assinante recebe mensalmente um título que ainda não foi publicado no Brasil, mas que já é reconhecido no exterior. Diferentemente da primeira proposta, a TAG Inéditos tem um produto mais simples: uma brochura acompanhada de um pôster ilustrado que auxilia o leitor a mergulhar na narrativa. Na linha da TAG Inéditos, os títulos “são best-sellers de leitura rápida e linguagem contemporânea, daqueles repletos de diálogos e cenas emocionantes, que fisgam o leitor desde as primeiras páginas” (TAG EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS, s.d., s. p.)⁷.

Na linha da TAG Curadoria, a primeira remessa de kits foi enviada em agosto de 2014 para aproximadamente 65 associados, com o livro **O físico**, de Noah Gordon (1986), recomendado pelo filósofo Mario Sergio Cortella.

⁴Disponível em: <https://taglivros.com/proposito>. Acesso em 04 jan 2019.

⁵Disponível em: <https://taglivros.com/>. Acesso em 03 jan 2019.

⁶Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/surgimento-do-clube-tag/>. Acesso em 03 jan 2019.

⁷Disponível em: <https://taglivros.com/ineditos>. Acesso em 04 jan 2019.

Ao final daquele ano, o clube ainda não havia alcançado uma centena de associados. Segundo os criadores do projeto, “dúvidas começaram a surgir, e abriram espaço para insegurança: talvez o brasileiro não leia, talvez nossa ideia não faça sentido, talvez... desistir?” (TAG EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS, s.d., s. p.)⁸. O ponto da virada ocorreu em julho de 2016, no aniversário de 2 anos do clube, quando alcançou a marca de dez mil associados e, desse momento em diante, só fez crescer.

Já tendo os caminhos abertos pela primeira modalidade, a TAG Inéditos, iniciada em março de 2018, atende a uma fatia de leitores que não se sentia confiante em ler textos mais densos, ou não se identificava com esse estilo. Também por ser financeiramente mais acessível, essa categoria permite que outros leitores se filiem ao clube. O primeiro título enviado nesse formato foi **A Boa Filha**, de Karin Slaughter (2018). Como síntese, a narrativa foca em dinâmicas e traumas familiares, apesar de ter no centro de seu enredo casos policiais. Tais acontecimentos e seus desdobramentos tornam o livro ainda mais interessante e, apesar de suas 476 páginas, lê-se em um instante, pelo dinamismo das ações e pela linguagem acessível⁹.

Em 2018, o número de associados chegou a 40 mil o que, sem dúvida, é um grande marco na história da leitura do Brasil. Além da experiência que envolve a obra quando o leitor a recebe, ele também pode contar com aplicativos para smartphones, através dos quais os assinantes podem postar, comentar e trocar experiências sobre as leituras enviadas pela TAG ou ainda, em um espaço dedicado, sobre outros títulos.

As Alegrias da Maternidade: A Obra

A seleção de **As Alegrias da Maternidade**, de Buch Emecheta (2017), para esta análise ocorreu por diferentes razões. Um dos motivos foi pelo romance ter sido escrito por uma mulher, contribuindo de alguma forma, para a discussão – além de atual – também proposta durante a disciplina cursada sobre Literatura Feminina. Outra questão que chamou a atenção foi a de ele ter sido o livro mais bem avaliado na história da TAG¹⁰, atingindo

⁸Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/surgimento-do-clube-tag/>. Acesso em 03 jan 2019.

⁹Disponível em: <https://www.estatedelivros.com/2018/01/opiniao-a-boa-filha-karin-slaughter.html>. Acesso em 04 jan 2019.

¹⁰A autora do artigo é assinante da TAG Experiências Literárias – TAG Curadoria – desde março de 2016, e da TAG Inéditos desde março de 2018, por isso tem acesso aos textos

a nota 4,8 (sendo 5,0 a nota máxima) na opinião dos leitores. Também, a possibilidade de, através do aplicativo TAG Curadoria, os leitores registrarem seus depoimentos e impressões depois de lerem o livro, fez com que possibilitasse uma tentativa de aplicação de alguns dos conceitos relativos à Estética da Recepção em um texto atual lido por leitores contemporâneos.

A autora de **As Alegrias da Maternidade**, Buchi Emecheta¹¹, nasceu em 1944, em Lagos, na Nigéria. Sua paixão, enquanto criança, era ouvir os mais velhos contando histórias, em especial sua tia, a quem chamava de Grande Mãe. Seu irmão, privilegiado por ser menino, fora para a escola, enquanto Emecheta ficava em casa até ter seus insistentes pedidos atendidos e ser matriculada em uma escola missionária para meninas, onde aprendeu línguas nativas e inglês. Muito jovem, casou-se com seu noivo, Sylvester Onwordi, mudando-se para Londres. O casal teve cinco filhos, e Emecheta vivenciou um relacionamento abusivo e violento, o que a motivou a lutar pelo divórcio, aos vinte e dois anos. Com seus cinco filhos e poucas condições financeiras, trabalhou em diferentes locais, tais como a Biblioteca de Londres, além de estudar à noite. Em 1974, graduou-se em Sociologia. Sua vontade de escrever sempre esteve presente. Depois de diversas rejeições, recebeu uma oportunidade como colunista no periódico inglês *New Statesman*, e tais crônicas formaram a base para seu primeiro livro, **In the ditch** (1972) e, dois anos depois, publicou **Second-class citizen** (1974). Além desses títulos, Buchi Emecheta escreveu e publicou **The Bride Price**, em 1976, e **The Slave Girl**, em 1977.

Em 1979, publicou **The Joys of Motherhood** (título original livro em análise), o qual teve, dentre seus livros, a melhor recepção pelo público e pela crítica da época. A primeira tradução para o português, realizada pela tradutora Heloisa Jahn, foi a versão produzida pela editora Dublinense, a pedido da TAG Experiências Literárias, em 2017. A história de **As alegrias da Maternidade** é narrada pela jovem Nnu Ego, e, como pano de fundo da narrativa, apresenta-se a Nigéria colonial da primeira metade do século XX. Nnu Ego tem suas escolhas guiadas pelo contexto sociocultural, ou seja, espera-se que ela seja esposa e mãe. Entretanto, depois de casada, percebe que não consegue gerar filhos: uma grande decepção para alguém de sua cultura. Já em seu segundo casamento, depois de muito sofrimento, ela consegue gerar e dar à luz a seu primeiro filho, o que não encerra seu martírio. Pelo contrário, o contexto de sua vida em Lagos, as dificuldades

enviados, aos materiais de apoio, aos aplicativos e demais elementos atinentes à assinatura.

¹¹As informações apresentadas nesta seção, deste trecho em diante, estão compiladas na revista da TAG Curadoria, de outubro de 2017, a qual acompanha a obra em análise.

para sustentar sua família e as influências do colonizador inglês, além da guerra (Segunda Guerra Mundial), compõem um leque de infortúnios e obstáculos para Nnu Ego.

Buchi Emecheta explicita em sua obra a prisão em que vive a mulher nigeriana e a posição de subordinação ao homem, seja ele nigeriano ou europeu. Seu marido assume a companheira e a família do irmão falecido, transformando Nnu Ego na esposa mais velha e obrigando-a a conviver com as agruras da poligamia incentivada pela cultura ancestral de sua gente, além de lidar com a situação de servilismo e subserviência, típicas funções femininas dentro desse contexto cultural.

A linguagem é simples e realista. A narrativa não deixa espaço para sonhos ou devaneios, apesar do dinamismo e das complexidades culturais contempladas. O processo de tomada de consciência da personagem principal ocorre apenas na dor e na aflição extremas. Por muitos motivos, o texto é instigador: pela diversidade cultural que apresenta – e pelos comparativos que podem ser traçados com outras culturas; pela percepção da mulher como peça fundamental nessa cultura, apesar de ser um objeto funcional, sem voz ou vez; pela ausência de sororidade – também entre mulheres da mesma família ou tribo; pela resiliência expressa especialmente pela personagem central, enfim, por outras tantas razões que as leitoras elencam também em seus comentários.

Teorias: O que afirmam os Especialistas

As teorias que focalizam o aspecto recepcional valorizam o papel do leitor, transformando a leitura em uma forma de desvendamento do texto literário. Muitos autores se debruçam sobre esse enfoque e o que há em comum entre eles é o ponto a partir do qual estudam a literatura. Entretanto, apesar de partirem da recepção do texto, dependendo da abordagem, criam-se vertentes diferentes dentro dessa corrente chamada Teoria da Recepção.

Por exemplo, Jauss (1994) aparece como um dos autores mais relevantes entre os que privilegiam o leitor e a leitura nos estudos literários. Jauss (1994) reivindica que se considere como princípio historiográfico o modo como um texto foi lido e avaliado por diferentes públicos na história, contemplando uma percepção do caráter artístico de um texto em razão do efeito que gera em quem o lê. As ideias de Jauss (1994) são conhecidas sob o cunho de Estética da Recepção.

Ilustra uma segunda linha da teoria recepcional a obra organizada por J. Tompkins, **Reader-Response Criticism** (1980), que conta com a colaboração de vários estudiosos, como por exemplo, Stanley Fish (1980) bem como pelo alemão, Wolfgang Iser (1999), os quais procuram dar conta dos efeitos que os textos desencadeiam em seu leitor. Segundo essa vertente, o texto somente ganha existência no momento da leitura e os 'efeitos' dessa leitura são cruciais para que se compreenda seu sentido.

Ainda, sob a rubrica de Sociologia da Leitura, e com o pioneirismo de Escarpit (1969), a quem se seguiram nomes como Roger Chartier (1996) e Pierre Bourdieu (1996), o estudo da literatura é feito através de elementos que sustentam a teia que a faz existir: os leitores, a obra e a leitura, entre outros. Também interessam todos os circuitos que envolvem o livro: a produção, a venda, a edição, as feiras do livro, etc.

Para fins deste estudo, será privilegiada a perspectiva da Estética da Recepção, com base em Jauss (1994) e Iser (1980). Essas vertentes afirmam que uma obra é passível de interpretações diversas, porque é lida por públicos diferentes. A partir dessa concepção teórica, observa-se um aspecto distinto para sugerir um novo foco na literatura: a recepção do público. Entretanto, há espaço para algumas ressalvas, visto que o leitor proposto por Jauss (1994) não é nem virtual, nem real. É um leitor específico, refinado, pois conhece todo o sistema de referências, intertextualidade e critérios de valor estético. Assim, a Estética da Recepção de Jauss (1994) marginaliza a grande parcela de leitores 'reais' ou 'empíricos', elegendo apenas o conjunto de leitores que compartilham o mesmo horizonte de expectativa, ou seja, referenciais e compreensões similares.

Como interface às considerações de Jauss (1994), Iser (1980) salienta que o trabalho literário ganha existência na convergência entre texto e leitor, a qual permanece no âmbito virtual, como em um lugar de encontro, entre o texto e o leitor, uma vez que não se identifica com nenhum deles isoladamente. Ainda segundo Iser (1980), fazendo referências tanto à fenomenologia quanto à Gestalt, os diferentes leitores serão afetados de modos diversos pelo mesmo texto, fato que evidencia o nível no qual o texto literário transforma a leitura em um processo criativo, infinitamente superior à simples percepção do que está escrito.

Vale também reiterar a ideia de que a leitura é uma construção ininterrupta de ilusões, apesar de não afastar o leitor da realidade. Pelo contrário, o induz a conhecê-la, a questioná-la e a refletir sobre ela. A formação de ilusões durante a leitura permite que o mundo não-familiar do

texto se torne conhecido aos poucos, através da construção de inferências, da criação de hipóteses e do estabelecimento de relações (ISER, 1980).

Além disso, a memória e a percepção estão essencialmente envolvidas no processo de leitura. Isso explica as razões pelas quais o leitor sente-se frequentemente envolvido em eventos narrados – que são reais apenas na mente do leitor. Ou seja, a mente humana não consegue mais distinguir o que foi vivido ou lido e essas memórias ficarão registradas no mesmo local. Assim, o leitor é encorajado a revelar-se a fim de experimentar uma realidade que não é a sua. É somente deixando para trás o conhecido que o leitor conseguirá se entregar à aventura que o texto literário lhe oferece. É o que comumente se entende por ‘deixar-se levar pela história’.

A fim de expandir as possibilidades dessa perspectiva teórica, pretende-se considerar como “leitor específico” ou “leitor ideal” o “leitor real”, que se manifesta em espaços propícios para a discussão, apreciação e avaliação do texto em discussão (**As Alegrias da Maternidade**).

Recepção: O que Comentam os Leitores

Em início de janeiro de 2019, **As Alegrias da Maternidade**, de Buchi Emecheta, contava com 2.768 comentários no Aplicativo TAG Curadoria, na paleta Estante, na qual são listados todos os livros enviados aos assinantes, com suas informações básicas: Avaliação dos Leitores, Título, Autor, Curador e Número de Páginas, além de uma foto da capa do livro.

Para a seleção dos comentários, dois foram os critérios utilizados: o primeiro, cronológico, privilegiando aqueles postados nos últimos 6 meses; e o segundo, de gênero, optando por analisar os comentários postados por mulheres leitoras. Como o número de comentários é relativamente grande, não há condições de analisar qualitativamente a todos em um único artigo. Desse modo, considerar apenas os comentários das leitoras ocorreu por algumas razões, dentre elas, pela narrativa contemplar uma experiência tipicamente feminina – a maternidade; por ter sido escrito (Buchi Emecheta) e recomendado (Chimamanda Ngozi Adichie) por mulheres e; por fim, pelo fato de terem sido discutidas algumas das perspectivas envolvendo a Literatura Feminina durante a disciplina.

Foram excluídos dessa filtragem comentários que não apresentavam avaliação da obra, ou seja, que mencionavam, por exemplo, o desejo de comprar o livro (em função de a assinante ter entrado no clube depois

do envio desse título), ou ainda a intenção de fazer a leitura por não a ter realizado ainda. Assim, chegou-se ao número de 25 comentários a serem analisados à luz de teorias da Estética da Recepção e do Efeito Estético.

O fio condutor desse estudo intenta angariar argumentos que possam responder ao questionamento proposto ainda na introdução, além de tecer relações com os aspectos teóricos que possam sustentar a análise. Ainda, a título de organização, os comentários estão enumerados por ordem cronológica e as iniciais das leitoras aparecem entre parênteses. Cada um dos comentários aparece em itálico e sem alterações de sintaxe, ortografia ou acentuação¹². Ao ler os depoimentos no aplicativo, ficam nítidas as impressões gerais das leitoras, as quais, muitas vezes, são expressas através de adjetivos ou expressões qualificadoras, emitindo um juízo sobre o livro. Alguns exemplos do registro de juízo da obra:

Comentário 01 (S.L.): Um livro lindo... emocionante e que nos faz refletir sobre a vida.

Comentário 3 (C.C.): Afinal, nasci sozinha e sozinha hei de morrer[...]. E assim foi. Livro sensacional. Obrigada, TAG, por trazê-lo!

Comentário 11 (A.T.): Amei, apesar da história ser pesada e triste, me fez refletir sobre o papel feminino na sociedade em geral.

Comentário 14 (A.B.): Eu adorei o livro! Comecei a ler assim que chegou... a estória incomoda e faz a gente refletir o que é ser mulher e mãe... acho que todo mundo deveria ler.

Comentário 18 (M.L.M.S.): Amei o livro! Vibrei com a personagem em suas conquistas e tragédias e me envolvi do início ao fim com a narrativa.

Comentário 24 (D.A.): É lindo demais!!! Ao retratar o tempo todo a condição vulnerável da mulher na sociedade, retrata também sua força sem tamanho... E tudo isso por meio de uma escrita envolvente e sensível.

Comentário 25 (S.B.F.): Que livro incrível! Que autora fascinante!!! Me desprenderam lágrimas que não consegui conter... Não consigo expressar em palavras tudo que senti! A personagem Nnu Ego nos traz reflexões tão profundas e poderosas, tão feministas... Que jamais teria imaginado ler num

¹²Não foram feitas correções nos textos escritos pelas leitoras, mesmo que tenham apresentado algum tipo de incorreção.

livro escrito na década de 70! Empoderador, incrível!

Ao final de qualquer leitura, é bastante corriqueiro que o leitor sintetize sua impressão de leitura através de um juízo de gosto, e os comentários apresentados confirmam essa constatação. É interessante considerar também como Jauss (1979) compreendia a questão do juízo de gosto a partir de Kant (1959, p. 1959 apud JAUSS, 1979, p. 83), como segue: “o juízo de gosto não postula por si mesmo a adesão de cada um [...], ele apenas atribui a cada um esta adesão como um caso da regra, em vista do qual se espera a confirmação, não a partir dos conceitos, mas pelo acordo dos outros”. O fato de os comentários estarem disponíveis no aplicativo para que todos os leitores da obra possam criticar reitera ainda mais a última parte da ideia de Kant (1959), pois é agradável ao leitor perceber que sua impressão daquela obra encontra eco em outros leitores, consolidando sua primeira impressão.

Ainda, mesmo que de forma indireta, o juízo de gosto, no caso de **As Alegrias da Maternidade**, também ocorre através da menção à curadora da obra, Chimamanda N. Adichie. Ou seja, através do prestígio de quem indica, cria-se a expectativa de que o livro esteja à altura da indicação. Por exemplo, nos comentários:

Comentário 19 (M.C.): Gostei demais da escritora, de sua biografia e do livro. Influenciada inicialmente pela indicação da Curadora Chimamanda, foi uma feliz opção de leitura. Despertou em mim um outro olhar e sentir pela maternidade. Muito bom.

Comentário 20 (V.M.P): Sou uma grande admiradora da curadora Chimamanda. Fiquei muito impressionada com o livro, com o choque cultural que ele explicita no desenrolar da história, entre a Nigéria tribal, a cultura das aldeias e a cultura da cidade, daqueles que se ‘aculturam’ em Lagos. O livro explora uma jornada da Heroína, contra os males do patriarcado. Muito atual, infelizmente. Muito forte! Final Brillhante!

Além do juízo de gosto, outros elementos vinculados à recepção da obra literária estão presentes nos comentários. Na sequência, percebe-se que algumas leitoras estabeleceram relações com outras obras de modo a enriquecer sua experiência estética:

Comentário 02 (H.B.B): Saramago disse em Memorial do Convento, (mais ou menos assim) o lugar da maior alegria é o mesmo da maior dor. Confirma, portanto, o título “As alegrias da Maternidade” como a sombra,

a ironia sugerida nas entrelinhas do romance e nos maravilhosos gráficos em relevo da capa. [...].

Comentário 23 (V.L.): Foi uma leitura impactante, gostei do estilo de escrita de Buchi. É forte e traz uma ancestralidade, algo de mágico mesmo. Ler literatura africana fez com que olhasse as coisas por outra perspectiva. Me fez pensar muito nas Epistemologias do Sul de Boaventura, que é esse olhar que é distinto da visão hegemônica e eurocêntrica. [...]

Como proposto anteriormente, diferentes leitores configurarão leituras distintas. Logo, torna-se plausível que algumas leitoras, considerando os comentários que relacionam obras, construam conexões e relações com ambientes já conhecidos por elas, reiterando o processo criativo da leitura como sendo algo infinitamente maior à mera decodificação (ISER, 1980). Em ambos os exemplos, a memória está claramente presente no processo de leitura, possibilitando que as leitoras partam de territórios conhecidos para estabelecer novas relações com ambientes desconhecidos, permitindo-se descobrir a narrativa e constituir-se enquanto leitoras intertextuais.

Partindo da intertextualidade e pretendendo outras áreas do conhecimento, ampliam-se as construções de leitura cotejando as relações sociais, históricas e culturais presentes na obra e registradas pelas leitoras:

Comentário 04 (C.O.): Já tinha uma expectativa bem alta para o livro e ele superou! Além de surpreender, aborda aspectos que sequer sabia que existiam, outras formas de sociedade nas quais nunca paramos para pensar. A autora tem um estilo que não cansa, não dá vontade de parar de ler.

Comentário 06 (T.C): [...] A obra reafirma o poder da cultura e raízes sobre o ser humano, como algo legítimo e bonito apesar de chocante aos olhos de quem sente e vive numa realidade distante daquela. As Alegrias da Maternidade é incisivo, transformador, educador e nos deixa a refletir do nosso início ao fim, principalmente nas últimas linhas... leitura essencial e encantadora.

Comentário 07 (E.S.P): Narrativa transporta para outro tempo e lugar, história linda e muito bem contada, reflexões sobre a cultura e os elos do matrimônio, a maternidade e o papel social da mulher. Acredito muito que cada obra dialogue diretamente com quem somos, e essa me falou ao coração.

Comentário 08 (F.N.): Primeiro pensamento: Muito bom não ser mulher na Nigéria. Segundo pensamento: Como podemos ser propriedade de um

outro alguém? Uma supremacia infundada. E que mesmo no ocidente vemos tantos (homens e mulheres), mostrando apreço por um patriarcalismo desconexo e medíocre. Que possamos estar atentos; com os olhos bem abertos para não aceitar essa desigualdade que advém de uma humanidade cheia de desumanos. Afinal, ser mulher é muito mais que os estereótipos que se possam enxergar.

Comentário 10 (E.B.): O enredo é forte, leva a várias reflexões quanto ao papel da mulher na(s) sociedade(s) e também nos faz refletir sobre o custo dos nossos sonhos.

Comentário 12 (A.R.C.S): Será que nós brasileiras estamos distantes da realidade das nigerianas?! O livro traz uma reflexão muito pertinente e confesso que vi muita semelhança entre tudo que vejo na nossa sociedade! Talvez lá as mulheres não disfarçam a submissão, aqui vejo as mulheres serem submissas e disfarçarem esta submissão, por vergonha!

Comentário 13 (T.M.): Literatura densa. É um livro forte que provoca reflexões em vários temas: o papel do sentimento e a vocação de mãe, por meio de uma intensa trajetória da maternidade de Nnu Ego e seus 9 filhos; do papel da mulher, como mãe, esposa, filha, companheira, amante, trabalhadora e suas derivações de entrega, dedicação, submissão e idealização de felicidade. Por fim, outro tema abordado são as formas diretas e indiretas de escravatura, servidão e influência cultural local e colonizadora. Simplesmente incrível.

Comentário 17 (M.B.M.): Fantástico conhecer mais sobre a história e a literatura da Nigéria, da qual gosto muito, mas desconhecia a autora. O livro traz ótimas reflexões sobre o papel da mulher na sociedade e, especialmente, como mãe, trazendo um título bem irônico. É uma história dolorida, muito boa, mas achei que a maioria dos comentários superestimam a obra. Ou talvez eu que tenha esperado demais...

Uma das constatações, a partir dos comentários, é sobre o papel das leitoras que se concretiza tanto no âmbito histórico quanto no individual, conforme as vivências e a compreensão anteriormente construídas durante e depois da leitura (ISER, 1996). O autor afirma também que a leitura ativa nossas faculdades, permitindo a recriação do universo apresentado na obra literária. Assim, o produto desse processo criativo denomina-se “dimensão virtual do texto”, segundo Iser (1996, p. 89 apud SILVA, 2003, p. 111), e essa dimensão virtual configura-se como o encontro do texto com a imaginação do receptor.

As constatações de Iser (1979) tornam-se pertinentes e plausíveis em

relação aos comentários analisados, uma vez que as leitoras estabelecem ligações entre a realidade em que elas vivem, as experiências que conhecem e a realidade e as experiências expostas na narrativa. Também se percebe um aprofundamento nas reflexões, em termos sociais e culturais, e essas digressões alimentam o questionamento em relação ao universo vivido por essas leitoras, muitas vezes, imaginando-se na pele da personagem, vivenciando as pressões culturais presentes na narrativa e cogitando possibilidades de rompimento com aquele contexto triste, ameaçador e cruel vivido pelas mulheres nigerianas à época.

Por fim, há também comentários que explicitam essa alteridade, relatando os sentimentos e as sensações das leitoras enquanto se projetavam para dentro da narrativa, principalmente por se encontrarem em situações similares ou por terem vivenciado sentimentos próximos aos da personagem:

Comentário 05 (B.C.Z): Livro que comecei a ler quando chegou o kit e eu estava com 37 semanas de gestação, dei um tempo na minha vida e voltei a ler depois de oito meses e assim que li a última frase chorei muito. Livro sensacional, toca no coração.

Comentário 09 (E.X.): Tocante. Sensível. Chorei quando Nnu Ego morreu como se fosse uma irmã. Mulher resiliente e doce ao mesmo tempo.

Comentário 15 (M.G.W.): Assim que recebi esse livro peguei na hora a ironia do título! E quando terminei de ler, chorei, chorei. Sendo mãe e ainda mãe solo, esse livro me tocou profundamente, no meu papel de mulher, mãe, trabalhadora e no quanto a sociedade romantiza a maternidade. E, nem há tanta diferença assim entre África e Brasil.

Comentário 16 (R.V.R.S.): Envolvente ao extremo! Ser mulher, mãe e esposa e ao mesmo tempo carregar a pecha de não ser nada... Vi-me no lugar da personagem, buscando o motivo "dAs Alegrias da Maternidade" ... Inesquecível!

Comentário 21 (A.P.A.): O livro resume muito bem a dificuldade em nos adaptarmos às mudanças ocorridas ao longo da nossa vida. E como valores que eram tão sagrados vão sendo modificados e muitas vezes ficamos à deriva. Principalmente no papel de mãe e mulher! Um dos melhores livros que eu li!

Comentário 22 (T.P.): Um tapa na cara... dá vontade de falar que é injustiça e que Nnaife é um belo de um frouxo. Mas aí você lembra que o livro se passa em 1940 – 1950 ... e na Nigéria... Aí você pensa que tua vida tá

ruim??? Podia estar pior. Amei!!

Ao observar que a Estética da Recepção permite perceber a troca de informações entre texto e leitor, verifica-se uma dupla possibilidade de análise: a do texto, manifestando sua mensagem literária ao exterior; e a do leitor, relacionando suas experiências de mundo e de suas vivências. Nos comentários selecionados nesta parte, é clara a força do texto em adentrar na vida, nos pensamentos, nas reflexões das leitoras, provocando-as ao ponto de registrar esse percurso estético no aplicativo do clube de leitura. Sabe-se que o texto tem esse poder em função do que cada uma delas elegeu como forma de explicitar as relações construídas entre a obra literária e a obra vivida por cada leitora.

Já afirmava Jauss (1979, p. 69) que a primeira experiência que se tem de uma obra de arte ocorre na sintonia com o efeito estético “na compreensão fruidora e na fruição compreensiva”. Ou seja, no caso dos comentários das leitoras, nota-se que elas não apenas contemplam a obra literária, mas projetam-se para dentro dela e, ao vivenciar a obra esteticamente, distanciam-se de sua condição real, possibilitando que reflitam sobre suas próprias vidas, acolhendo suas escolhas ou as abandonando. Dessa forma, ocorre a experiência estética na qual, neste caso, as leitoras desfrutam do prazer suscitado pela apropriação subjetiva do texto. Em outras palavras, um texto literário só alcança significado através da experiência estética de leitura.

Conclusão

Os clubes de leitura e todos os desdobramentos que eles têm lançado vêm criando novas perspectivas de leitura no Brasil. Para aqueles que compreendiam as mídias sociais e as tecnologias como formas de afastamento da leitura, têm-se argumentos contrários consistentes, uma vez que inúmeras plataformas são utilizadas como meios de divulgação, compartilhamento e discussão de leituras (vide perfis em redes sociais, plataformas de vídeos, aplicativos de leitura, para citar alguns). Assim, ler desperta interesse em uma parcela considerável da população brasileira. Talvez os clubes de leitura possam apontar caminhos para se chegar aos diferentes perfis de leitores, além de possibilitar o mapeamento dessas redes de leituras.

No intuito de sintetizar a análise proposta, percebe-se que é possível traçar algumas respostas para os questionamentos sobre o leitor, as leituras

e suas relações. Em primeiro lugar, pelos comentários selecionados, compreende-se alguns dos motivos pelos quais o texto **As Alegrias da Maternidade** foi tão bem avaliado pelos leitores da TAG Experiências Literárias. Percebe-se que as leitoras analisadas construíram vínculos fortes com a narrativa, projetando-se nela e repensando suas próprias condições. Em segundo lugar, os comentários sugerem uma forte identificação com a condição de ser mulher, mãe, filha e, também, com a função social de submissão, preconceito e exclusão, sem esquecer da força, da resiliência e da paciência ilustradas na obra. Em terceiro lugar, a narrativa fez brotar lágrimas de algumas leitoras, conforme suas declarações, fazendo com que o texto extrapolasse os limites lógicos, linguísticos ou estéticos, provocando sentimentos como empatia, pena, ira, desgosto, sofrimento, amor e alcançando níveis corporais de resposta à leitura. Em suma, um texto que imprime tal força em seus leitores assume seu protagonismo enquanto obra de arte e, certamente, será acolhido em tempos e espaços diferentes.

Conforme menciona Iser (1980), o impacto da realidade da obra depende da extensão dos pensamentos e das percepções dos leitores, no sentido de experimentar situações diferentes de suas próprias. Quer dizer, somente abrindo mão de sua zona de conforto literária é que os leitores poderão participar da verdadeira aventura que cada texto oportuniza. Assim, aqueles que se permitem adentrar em um universo distante e novo estarão mais aptos a compreender textos de tal calibre.

Não obstante, problematizando a discussão sobre os leitores, Compagnon (2001, p. 153) deixa pendente alguns questionamentos: “como se encontram, se defrontam praticamente o leitor implícito e os leitores empíricos e históricos? Estes se curvam às instruções do texto? E, se não se curvam, como detectar suas transgressões?”. Ainda, como última reflexão, Compagnon (2001, p. 153) propõe: “a leitura real poderia constituir um objeto teórico”? Assim, o autor provoca o embate entre teoria e objeto teórico. Em outros termos, volta-se ao questionamento que impulsiona esta discussão desde seu título: é uma incoerência tentar aplicar elementos da Estética da Recepção e do Efeito Estético a leitores reais?

Os primeiros estudos nessa linha mostraram que é bastante controverso promover essa aplicação. Entretanto, o que não era possível a Iser (1979) e a Jauss (1979) à época era alcançar o ‘leitor empírico’, entendido aqui como o ‘leitor real’ e contemporâneo. Hoje, entretanto, através das tecnologias, esse impasse está eliminado.

Todavia, é necessário lembrar que ainda hoje não é simples estudar

o leitor, uma vez que para tanto é necessário discorrer sobre psicologia, sociologia, história, entre outras disciplinas. Esse aspecto configura a maior dificuldade em pesquisar a relação texto-leitor, justamente por seu caráter interdisciplinar e processual: trata-se de um fenômeno vivo e em constante movimento, e “cobri-lo” com uma única perspectiva dá-nos sempre a sensação de estar usando um lençol que ora mostra a cabeça, ora os pés (RABINOWITZ, 1997).

Por sorte, o grande achado da Estética da Recepção e do Efeito Estético, ao focalizar a relação texto-leitor, constitui na quebra de barreiras que separam o estudo da literatura de outras áreas, ampliando estudos e discussões e promovendo a leitura a novos patamares.

Referências

- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHARTIER, R. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice P.B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- EMECHETA, Buchi. **As alegrias da maternidade**. Trad. Heloísa Jahn. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- _____. **In the ditch**. Oxford: Heinemann, 1972.
- _____. **Second-class citizen**. London: Allison & Busby, 1974.
- _____. **The Bride Price**. London: Allison & Busby, 1976.
- _____. **The Slave Girl**. London: Allison & Busby, 1977.
- _____. **The Joys of Motherhood**. London: Allison & Busby, 1979.
- ESCARPIT, R. **Sociologia da leitura**. Lisboa: Arcádia, 1969.
- FISH, S. **Is there a text in this class?** The authority of interpretative communities. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- GOETHE, J. W. V. **Fausto**. Tradução, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água. 2. ed., 2013.
- GORDON, N. **O físico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ISER, W. Interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Robert Hans et al (Org.). **A literatura e o leitor**. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ISER, W. The reading process: a phenomenological approach. In: TOMPKINS, J. (Org.) **Reader-response criticism**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução Johannes Krestchmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) **A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, H.R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Telarolli. São Paulo: Ática, 1994.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1959.

RABINOWITZ, P.J. Reader-response theory and criticism. In: GRODEN, M.; DREISWIRTH, M. (Org.) **Guide to literary theory and criticism**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997. Disponível em: http://www.press.jhu.edu/books/hopkins_guide_to_literary_theory/reader-response_theory_and_criticism.html. Acesso em: 13 jan 2018.

SILVA, I. M. M. **Interação texto-leitor na escola: dialogando com os contos de Gilvan Lemos**. 2003. 264 f. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE, Recife, 2003. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7642/1/arquivo8144_1.pdf. Acesso em: 22 mar. 2021.

SLAUGHTER, K. **A boa filha**. Tradução Zé Oliboni. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

TAG EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS. Porto Alegre. Disponível em: <https://site.taglivros.com/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

**O MITO DA CONSPIRAÇÃO JESUÍTICA NO
SÉCULO XIX: DAS PÁGINAS DA IMPRENSA AO
UNIVERSO HISTÓRICO DE *AS MINAS DE PRATA*,
DE JOSÉ DE ALENCAR**

**THE MYTH OF THE JESUIT CONSPIRACY IN THE
XIX CENTURY: FROM THE PAGES OF THE PRESS
TO THE HISTORICAL UNIVERSE OF *AS MINAS DE
PRATA (THE SILVER MINES)*, BY JOSÉ DE ALENCAR**

Rafaela Mendes Mano Sanches¹

Universidade Estadual Paulista, UNESP, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: O presente trabalho investiga a ressonância de propagandas e leituras antijesuíticas na ficção histórica de José de Alencar. As investigações debruçam-se, em particular, sobre os debates e polêmicas em torno do libelo *as Monita Secreta (Instruções Secretas dos Jesuítas)* e dos folhetins franceses *O Judeu Errante*, de Eugène Sue, e *O Visconde de Bragelonne*, de Alexandre Dumas, que circulam na imprensa fluminense e contribuem para a configuração de aspectos temáticos e ideológicos do romance *As Minas de Prata*, de Alencar.

Palavras-chave: mito jesuítico; leituras antijesuíticas; romance histórico; romance folhetim.

Abstract: This work investigates the resonance of advertisements and anti-Jesuitical readings in José de Alencar's historical fiction. The investigations focus in particular on the debates and polemics surrounding the libelo *as Monita Secreta (Secret Instructions from the Jesuits)* and the French novels *The Wandering Jew*, by Eugène Sue, and *The Viscount de Bragelonne*, by Alexandre Dumas, which circulate in the Rio de Janeiro press and contribute to the configuration of thematic and ideological aspects of the novel *The Silver Mines*, by Alencar.

Keywords: jesuit myth; anti-jesuistical readings; historical novel; roman-feuilleton.

Introdução

A partir das décadas de 1830 e de 1840, as propagandas e romances

¹Pós-doutoranda (PNPD/CAPES) do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP)

de temáticas antijesuíticas que circulam na imprensa fluminense, caso do libelo as *Monita Secreta* e dos folhetins franceses *O Judeu Errante* e *O Visconde de Bragelonne*, suscitam conflitos e confrontos religiosos no âmbito das discussões políticas do país, cujas manifestações ideológicas são reinterpretadas pelos romances e prosas ficcionais brasileiras desse período. Não ocasionalmente, os debates e controvérsias acerca da religião cristã vêm à tona no momento de reflexão sobre os elementos identitários da pátria, que animaram os letrados brasileiros daquele período. Em meio a esse contexto, a religião cristã seria responsável pretensamente por unir o povo em torno de suas doutrinas eclesiais e por instruir e moralizar a nação. Religião, povo e território resguardariam, assim, os traços que legitimariam a consolidação do Brasil, delineando-se como temas a serem debatidos na imprensa e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), lugares que orbitam em torno da política Imperial e difundem os assuntos de relevo ao processo identitário.

Ao conferirem um espaço importante à Religião Católica, os homens de letras necessariamente precisariam rever a imagem da Companhia de Jesus, tendo em vista o papel que esta Ordem Religiosa assumiu no passado colonial e que poderia assumir no Brasil Império.

No Brasil, o processo da reinvenção dos jesuítas fomenta-se por reinterpretações e sistematizações marcadas, por um lado, pela circulação e consolidação da literatura antijesuítica entre as décadas de 1830-1860 na imprensa fluminense e no IHGB, e, por outro, pela mitificação dos primeiros missionários no Brasil representada pelos mesmos espaços. Com efeito, o movimento de ataque aos jesuítas ganha maiores proporções, principalmente, após a década de 1840, e as acusações, denúncias e queixas contra os inicianos marcariam um forte ritmo de contestação à Companhia de Jesus.

Interagindo com essa rede de interlocução, o romance histórico *As Minas de Prata* (1865), de José de Alencar, representa na sua estrutura romanesca o movimento de criação da Companhia de Jesus, movimento que resgata o discurso controverso, exaltado e opositor que, desde o surgimento da Corporação, demarcou dissidências no próprio seio da esfera eclesial.

A construção das leituras antijesuíticas na prosa de Alencar toma como referência os aspectos conspiratórios da Companhia, explorados pelas narrativas francesas *O Judeu Errante* e *O Visconde de Bragelonne*, e, em particular, considera uma famosa propaganda antijesuítica, as *Monita Secreta* (*Instruções Secretas dos Jesuítas*), que também convalidou e consolidou

a ideia da conspiração dos loiolanos. Assim, na obra alencariana, as imagens de uma sociedade oculta e de seu catecismo secreto parecem ser inspiradas a partir deste libelo, que é reformulado em distintos gêneros textuais ao decorrer de séculos.

Recuando três décadas antes da publicação de *As Minas*, a imprensa fluminense de 1830 começa a circular as *Monita*, propaganda importante para a consagração do “mito jesuíta”. Nessa época, as discussões se tornam propícias para a recepção de *O Judeu Errante*, ao mesmo tempo em que se colocam como leituras precursoras da formação de uma tradição anticatólica.

O impacto dessa propaganda no Brasil se faz sentir na discussão sobre os jesuítas e sua forma de conceber a prática religiosa, que passa a ser revista. Entender o papel que as *Monita Secreta* tiveram na Europa se faz como um espaço entroncado pelas reescritas dos jesuítas, cujas rearticulações desafiam a visão da Companhia como elemento constituinte da civilidade no Brasil.

As Monita Secreta constituem um libelo difamório do século XVII, que ao cabo de 17 capítulos, testemunha as supostas estratégias manipulatórias da Companhia de Jesus. Dada a sua grande circulação internacional, teve forte influência para a consagração do anticlericalismo oitocentista e, a partir da década de 1830, divulga junto aos jornais do Brasil um conteúdo conspiratório acerca do “catecismo secreto” dos jesuítas, o que influiria sobre os projetos literários de folhetins oitocentistas dedicados a representação da nacionalidade e da religião no Brasil.

Nos anos de 1840, o romance antijesuítico *O Judeu Errante* (1844-1845), de Eugène Sue, torna-se objeto de discussões e polêmicas no âmbito político e literário da imprensa do Rio de Janeiro, o que denota a ressonância da inclinação anticatólica, que tomara a França do século XIX. Sensível à leitura anticatólica de Sue, o folhetim *O Visconde de Bragelonne* (1847), de Alexandre Dumas, publicado anos depois, também se envereda pelo combate ao jesuitismo na França, circulando, em menor proporção, no Brasil.

Ao transportar para o folhetim os debates e controvérsias sobre a Ordem Inaciana, ambos os romances reacendem o movimento anticlerical e provocam reação por parte dos defensores dos eclesiásticos na França. Escritos sob Monarquia de Julho, os folhetins de Dumas e de Sue compreendem um contexto de conflitos embasados nas disputas entre a Universidade e o Colégio da Companhia de Jesus. As reflexões sobre sociedade e religião suscitadas pelas obras fazem do folhetim uma poderosa arma de propaganda contra a Ordem Inaciana, haja vista que a popularidade que os folhetins

alcançaram foi suficiente para a recomposição do mito jesuíta². O folheto de Sue, de ampla circulação na imprensa brasileira, contribuiu para difundir entre nós as tensões político-religiosas da França, influenciando sobre o antijesuitismo que se imprime em algumas obras literárias do período, tais como *As Minas de prata*, de José de Alencar. As críticas à Companhia efetuadas pelo romance de Alencar parecem ecoar, em alguma medida, aspectos da trama de *O Judeu Errante* e de *O Visconde de Bragelonne*, e a atmosfera conspiratória das *Monita Secreta*, de modo que sob o manto do chamado “mitos jesuítas”, entendido aqui, sobretudo, como produto da censura às atividades da Companhia, se estabelecem alguns dos modelos da ficção alencariana. Assim, as imagens de uma sociedade oculta e de seu catecismo secreto ganham espaço na trama histórica de *As Minas de Prata*, obra expressiva dentro do projeto nacionalista de José de Alencar que reconfigura o passado do país com olhos voltados para preocupações de seus contemporâneos, em particular, para a polêmica em torno dos jesuítas.

Ora, as querelas religiosas da Companhia de Jesus são circunscritas como um problema histórico e identitário em *As Minas*, cuja narrativa apreende as formas ambivalentes dos movimentos da religião católica no Brasil Colonial. Na obra, a imagem de um país dominado por dogmas eclesiais configura, sob um viés, a ordem e os conceitos de progresso, que moldam as “feições nacionais” e os princípios de nacionalidade unificadora. Por outro lado, se José de Alencar delinea o catolicismo como símbolo do processo civilizatório, ele também incorpora e ressignifica a decadência da igreja, provocada, principalmente, pelos jesuítas. Assim, os processos de nacionalização da Instituição Religiosa configuram diversificados conflitos na percepção de um passado coerente e unificado, e José de Alencar reabsorve as contradições da esfera eclesial, encaminhando determinadas

¹Consideramos aqui o mito negativo dos jesuítas. Os estudos de Michel Leroy sobre o mito jesuíta na França e os de Eduardo Franco em Portugal fornecem uma investigação aprofundada sobre o movimento do antijesuitismo nos respectivos países. Segundo Leroy, o mito jesuíta, em sua pesquisa, não tem a pretensão de se elevar à dignidade dos mitos mais antigos [...]. “É um mito *negro*, nutrido pelo pavor e pela execração, que cerca a figura do Inimigo” (LEROY, 1999. p. 14, grifo do autor). O estudo de Franco sobre a literatura antijesuíta tece a seguinte conceituação: “Este conjunto variegado de documentação constitui o universo heteróclito daquilo que designamos *grosso modo* de literatura antijesuíta, em geral, marcado psicologicamente pela fobia e socialmente pelo combate em todas as frentes contra um inimigo que se imagina estar em todo e em qualquer lado.” (FRANCO, 2006, p. 310, grifos do autor). Ainda, nas investigações sobre os loiolanos, Franco trabalha com a ideia de mimetismo, identificando a “lenda negra” da Companhia de Jesus como uma das características mais salientes do mito jesuíta, e como um fenômeno de longa duração, que, por se desdobrar num movimento repetitivo, desmascara o seu caráter mimético (FRANCO, 2007).

representações, cuja ambiguidade se realiza no aproveitamento do catolicismo em outras áreas e esferas. Logo, a prática do catolicismo não deixa de ser um obstáculo para a consolidação da pátria na referida prosa ficcional, visto o importante papel que é atribuído à religião enquanto instrumento ideológico que serve ao discurso da unificação identitária, ideia propagada principalmente pelo IHGB e reinterpretada pelo romance alencariano. Cabem, então, aos intelectuais responder às demandas de sua contemporaneidade.

Desse modo, o cotejo que propomos entre as propagandas, representações e leituras antijesuíticas veiculadas pela imprensa fluminense oitocentista e as figurações dos jesuítas em *As Minas de Prata* permite reconstituir os debates ideológicos que contribuem para que o romance histórico seja um gênero, por um lado, voltado para a investigação (e recriação) do passado e, por outro lado, fortemente ancorado no solo de sua época contemporânea.

As Monita Secreta e as raízes do mito dos jesuítas: a conspiração religiosa estampada nos jornais nacionais e estrangeiros

Em meados do século XIX, os jornais fluminenses repercutem imagens negativas da Companhia de Jesus por meio de discursos e representações críticas, que circulam sob distintas rubricas jornalísticas: *Exterior*, *Notícia do exterior*, *Cartas ao leitor*, *Publicações a pedido*, *Folhetim*. Tais textos ligam-se a uma crescente movimentação antijesuítica em vários países da Europa, movimentação essa que desponta como contrária à atuação da Instituição Religiosa, expondo críticas que se manifestam como ressonâncias de reservas que a Companhia de Jesus desperta desde o seu surgimento. Dessa maneira, o fenômeno do antijesuitismo nos oitocentos cresce proporcionalmente à disseminação e expansão do poder jesuítico apropriando-se de um discurso que recupera os elementos formadores do chamado mito da Corporação Religiosa, cujas imagens foram produzidas no cerne da literatura antijesuítica que se inscreveu em todos os cenários em que os loiolanos tiveram alguma ação.

O discurso contra os loiolanos tem suas raízes no nascimento controverso da Ordem, que emerge num quadro de renovação do modelo eclesiástico católico e de reestruturação religiosa. Vista a partir da atualização dos dogmas e doutrinas da Igreja Católica, a Instituição surgiu num momento de declínio do catolicismo, o que exigia uma fase de revisões,

mudanças, e, sobretudo, reformas que combatessem o protestantismo emergente. A renovação do catolicismo contou com uma orientação mais prática, e a Companhia de Jesus equacionou-se nesse processo, defendendo os deveres religiosos e a espiritualidade não como fins em si mesmos, mas como forças motoras de transformações da sociedade, ideal que possibilitou a conversão em diversos territórios e sua expansão por diversos continentes. A Ordem formou-se num processo de relaxamento moral, de politização e de militarização, dentre outros fatores da organização religiosa e de sua concepção espiritual, que vão dinamizar as grandes controvérsias em torno de sua eficácia. Aliás, esses aspectos propiciaram a readaptação do modelo tradicional eclesial com a atualização do catolicismo que se desenvolveu na síntese da reforma eclesial e da cultura renascentista. A Companhia apreciava a valoração do indivíduo e do seu espírito crítico, e a capacitação do saber e de técnicas. Tais mudanças geraram contestações que forneceram subsídios à atmosfera conspiratória construída pelas Instruções Secretas dos jesuítas. “Este libelo é, pois, um reflexo do clima de descontentamento, das fraturas, das reformas e das transformações que se tinham verificado no seio da Ordem dos Jesuítas” (FRANCO; VOGEL, 2002, p. 25).³ Por sua vez, o documento tornou-se uma poderosa arma contra a Companhia, marcando o nascimento do mito jesuítico.⁴

Desde sua primeira publicação nos seiscentos, o libelo difamatório ganhou reedições em latim e traduções em línguas vernáculas, como o francês, alemão, espanhol, inglês, italiano, tornando-se internacionalmente conhecido. Segundo Michel Leroy (1999), as *Monita Secreta* representam um poderoso testemunho da mentalidade conspiradora jesuítica. Para este crítico, o autor das *Instruções* revelaria as estratégias manipuladas pela Ordem para diversas finalidades, como adquirir bens, captar a confiança de poderoso, aumentar a riqueza da sociedade, conquistar viúvas ricas, afastar outras ordens. O ponto ápice da propaganda é a denúncia de que a sociedade dos jesuítas teria como maior doutrina a dominação do mundo, camuflada

²“Assim sendo, não pode ser desligado dessa conjuntura de dissídio, confrontação, reforma, e repressão de abusos e desvios, acontecida no generalato de Acquaviva, a aparição dos *Monita Secreta*, precisamente da autoria de um membro banido da Companhia de Jesus. Logo, **Este libelo é, pois, um reflexo do clima de descontentamento, das fraturas, das reformas e das transformações que se tinham verificado no seio da Ordem dos Jesuítas.** Essas Instruções, somente reservadas a um pequeno número de escolhidos de entre os superiores da Ordem, teriam por objetivos, na sua totalidade, **promover o aumento do poder temporal e das riquezas da Companhia de Jesus** através de meios poucos católicos.” (FRANCO; VOGEL, 2002, p. 25; grifos nossos).

³A contextualização da Companhia está embasada nos estudos de Eduardo Franco.

sob os pretextos religiosos de seus dogmas, e contaria com o apoio do papa.

Ora, a propaganda antijesuítica encontraria releituras favoráveis a sua circulação, servindo a um movimento internacional contra os clericais. No caso do século XIX, os aspectos do mito jesuíta, em particular, o traço conspiratório atende à demanda de questões políticas da época, seja no Brasil Imperial, no qual a invasão dos jesuítas no sul demanda atenção quanto a sua concorrência com o poder temporal, seja na França da Monarquia de Julho, país cuja produção cultural circula fortemente no Brasil, e que traz um contexto no qual os jesuítas dominam universidades, o que desperta polémicas quanto a sua atuação na arena educacional.

Na França de 1830, tal documento influencia a ficção que se debruça sobre a temática antijesuítica. De acordo com Leroy, o mito jesuíta na França ganhou eficácia máxima pelas sátiras de Béranger, e pelo romance folhetim de Eugène Sue, *O Judeu Errante*, contudo, não ficou restrito à escrita ficcional. As ações de Rodin (jesuíta de *O Judeu Errante*) e Aramis (jesuíta de *O Visconde de Bragelonne*) ganham maior densidade crítica, na medida em que respondem ao quadro político da França. Na década de 1830, período focalizado na obra *O Judeu Errante*, a França passava por uma querela entre Igreja e Universidade, ou melhor, os poderes da Igreja concorriam com os da Universidade, tentando dominar a rede de ensino. Os professores franceses Quinet e Michelet entram na discussão contra os jesuítas.⁵ Ao lado desse ataque, a publicação dos romances-folhetins, como de *O Judeu Errante e O Visconde de Bragelonne*, amplifica o poder do mito jesuíta. Ao transportar para folhetim os debates e controvérsias sobre a Ordem Inaciana, sobretudo, *O Judeu Errante* reacende o movimento anticatólico e provoca reação por parte dos defensores dos eclesiásticos na França. As reflexões sobre sociedade e religião suscitadas pela obra de Sue fazem da ficção uma poderosa arma de propaganda contra a Ordem inaciana e sua popularidade foi suficiente para a recomposição do mito jesuíta.

No Brasil, a circulação do contexto político francês, em consonância

⁴Leroy analisa o impacto do *Judeu Errante* no contexto francês, bem como as réplicas do Colégio da França: “O sucesso do *JuifErrant* foi prodigioso. *Le Constitutionnel* que duplicou o seu formato e aumentou de doze para vinte o número das suas colunas, ganhou 20 mil assinaturas – à volta de 200 mil leitores. Falsificações, traduções, aparecem por todo o lado: em alemão, espanhol, holandês, português, Hebreu (em Varsóvia), persa, russo, checo” (LEROY, 1999, p. 97, grifos do autor); “as aulas de Michelet e Quinet consagradas aos Jesuítas, na Primavera de 1843, inserem-se na ofensiva lançada pelo universitários contra os adversários do monopólio. Substituídas e comentadas pela imprensa, seguidas por um público numeroso, as lições dos dois professores, no Colégio de França, vêm coroar a réplica universitária” (LEROY, 1999, p. 86).

com a publicação dos referidos folhetins, propicia a propagação das *Monita Secreta*, cujo teor ideológico vincula-se ao contexto político local. Ou seja, se por um lado podemos pensar que os folhetins franceses ganham repercussão, também podemos interpretar que eles jogam luz sobre o libelo e que, por outro lado, também recebem novos olhares a partir do libelo.

No caso brasileiro, as *Monita* são reapropriadas em distintos contextos, além do fato de aparecer em anúncios do *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio da Tarde*, *Correio Mercantil*, *Diário Mercantil*, *Diário Fluminense*, *Correio Paulistano*, com o nome de *Monita secreta*, ou *Instruções Secretas dos Jesuítas*; *Monitoria secreta*, ou *Instruções Secretas dos Jesuítas*; *Monita Secreta dos Jesuítas*.

Na década de 30, os jornais fluminenses propagam o título do libelo, contextualizado pela situação sócio-política brasileira. Ao manter seus significados, como o tom de mistério, conspiração, maquinação, deixa de se referir à sociedade dos jesuítas, adaptando-se à situação particular do Brasil naquele período. A transferência de significação a quadros políticos, que inspiram sigilo, complô, dissimulação, nos permite reconstituir a trajetória de readaptações do termo e observar seu uso corrente, fatores que nos possibilitam interpretar que o vocábulo é empregado com certa recorrência e, provavelmente, conhecido por aqueles que frequentavam a esfera política. Na imprensa fluminense desse período, deparamo-nos com ele em distintas revistas e jornais.

Na década de 60, deparamo-nos com informações mais específicas sobre as *Monita Secreta*, inclusive, com uma recepção no jornal do *Correio da tarde*, que publica uma notícia sobre a obra, apropriando-se da ideia de que a Companhia de Jesus trabalha em favor de si mesma, e não do bem-estar social, almejando dominar o mundo e conspirando contra todos que se opor a ela:

Publicou-se em Paris um livro que tem por título *Monita secreta Societatis Jesu* (Instruções secretas da Companhia de Jesus).

A *Opinion Nationale* dando a notícia deste livro, considera os jesuítas como uma **sociedade** cujos membros têm rompido todos os laços de família e de pátria que os ligava aos outros homens, e **cujos esforços tendem a um fim único e formidável: o seu domínio sobre todas as nações da terra por todos os meios possíveis.**

[...]

Finalmente termina recomendando a sua leitura e citando para exemplo os seguintes capítulos:

O que deve ser recomendado aos pregadores e aos confessores dos grandes

(IV) e Modo de ganhar as viúvas ricas (VI). (*Correio da Tarde*, 17/07/1861, n. 168; grifos nossos).

Notamos que as informações secretas da Instituição Religiosa também são redimensionadas para a situação contemporânea da Ordem no Brasil, o que é significativo para entendermos a reconstituição de um contexto antijesuítico que, gradativamente, se constrói no Império.

As adaptações e transferências de significados, associadas à própria recepção do libelo na imprensa fluminense, nos permitem levantar a hipótese de que, em primeiro lugar, a imagem de uma sociedade dos jesuítas circula fortemente, ainda que seja em anúncios de jornais, em segundo, a propaganda contra os inicianos gesta os aspectos do mito jesuíta, mesmo com a expressão independente, posto que seu teor pejorativo e negativo colabora na construção de uma literatura antijesuítica, no engendramento de notícias dos periódicos sobre os loiolanos. Ainda que não possamos afirmar que Alencar conhecia o libelo *Monita Secreta*, podemos afirmar que ele conheceu a palavra relacionada ao universo político⁶ e teve acesso às críticas desenvolvidas também pela propaganda, por meio dos romances folhetins de Dumas e Sue.

Assim, o posicionamento ideológico dos jornais e os debates pró e contra o governo, na luta político-partidária, expõem o esforço crítico da sociedade da época. Levantamos a problemática de que a expressão *Monita Secreta*, simbólica de uma literatura antijesuítica, encontrou um território de efervescência política e, sobretudo, de natureza cristã, de que precisava para deslizar nas malhas da imprensa. A tônica geral desse vocábulo, cuja instrumentação consagrará o mito negativo dos inicianos, no fim das contas, pode ser encontrada junto à recepção dos folhetins franceses e, sobretudo, na leitura de *As Minas de Prata*. A fim de estendermos a amplitude das leituras antijesuíticas, reconstituiremos o horizonte da apreciação críticas das obras francesas, e, em seguida, passaremos a análise dos romances.

As leituras de *O Judeu Errante* e de *O Visconde de Bragelonne* nas páginas da imprensa periódica: as ressonâncias do anticlericalismo

⁶O próprio Alencar empregaria o vocábulo na Câmara dos Deputados, anos após a publicação do romance *As Minas*: “O segredo desta política é a **monita secreta**. Somos realmente um país afortunado! [...] não carecemos de fatigar-nos, temos quem nos governe e até quem trace um roteiro invariável de governo, que deve servir para 10 ou 11 meses!” (*Diário do Rio de Janeiro*, 09/08/1871, p. 1; grifos nossos).

Antes mesmo da publicação de *As Minas de Prata*, o folhetim de Eugene Sue *O Judeu Errante* teve uma enorme popularidade para os padrões da época, explicada possivelmente pelo fato de a obra ser antijesuítica, o que mobiliza discussões entre os representantes clericais e seus opositores, alcançando, inclusive, o palco político.

O impacto do folhetim francês na avaliação do papel negativo da Companhia mobiliza interesses e objetivos divergentes. Reflexo disso é o fato de a narrativa de Sue ser tomada como referência temática para prestigiar ou desvalorizar outras obras que se se engajaram no combate à atuação da Companhia de Jesus.

Nesse sentido, sob o pseudônimo de “O Catholico Romano”, um leitor critica a publicação do folhetim do *Jornal do Commercio* “A Sobrinha do Conego”, de J. J. Teixeira, e a visão negativa dos jesuítas representada por tal romance, que, para ele, junto com outros romances como *O Judeu Errante*, confundiria o leitor. Segundo essa crítica, muitos leitores não saberiam discernir ficção de realidade e acreditariam que a pintura dos loiolanos nessas mencionadas obras seriam verídicas.

Confessamos a nossa indignação ao ver a maneira por que o folhetim do *Jornal do Commercio* tratava o clero representado na pessoa do irmão de Affonso. A hipocrisia, o horrível abuso da confiança, o esquecimento de todas as leis do decoro vem carregar as suas negras cores o quadro em que representa o primeiro papel um eclesiástico!!! Ignora o nobre romancista de que para muita gente a leitura do folhetim é mais do que a de um livro do dogma? Não vê o perigo de tomar-se a ficção pela realidade? Muitas pessoas conhecemos nós que não tem outra noção dos jesuítas senão a que lhes deu o Judeu Errante, e estão inabaláveis em suas convicções como maometano nas doutrinas de seu falso profeta (*Correio Mercantil*, 05/12/1850).

Termina com um apelo ao romancista para que publique obras de cunho mais moralizante, e represente o clero como protagonista, como uma das formas de educar o povo. Sob esta ótica, o escritor reestabelece e reproduz as mesmas relações feitas pelo IHGB entre jesuítas e educação moral e civilizatória na década de 40, de modo que podemos observar que esta visão não só impregna os intelectuais, mas também outras camadas da população, ultrapassando o âmbito dos letrados.

Em particular, o Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama se destaca em meio à recepção crítica da obra de Sue, a partir de escritos, como *Observações críticas sobre o romance do senhor Eugène Sue: O Judeu Errante* (1850), e coma escrita do opúsculo *O Mal considerável da maior parte dos*

romances (1852), que, após sua morte, é dividido em 13 artigos e lançado no *Correio Mercantil* (1859). As reflexões do padre confluem para uma análise moralista do folhetim de Sue, tendo em vista sua formação sacerdotal que contribui para seus ataques contra objeções aos dogmas católicos. Por um lado, Gama concorda que Sue elogia o Evangelho, todavia, de outro, centraliza em suas críticas acusações anticlericais ao folhetim, visto que, segundo o padre, era necessário mostrar a imoralidade de certos romances e novelas.

Já, em contraponto a esta depreciação, uma carta publicada no jornal buscar dar veracidade ao texto de Sue. “Um Novo Rennepont” (*Diário do Rio de Janeiro*, 30/06/1846, p. 2), é extraído da “Restauração da Carta”, um texto que atesta a veracidade da obra o *Judeu Errante* mostrando um caso similar em Roma, onde os jesuítas tomam a herança de um mancebo de Bolonha, que, apresentando um estado frágil de saúde, foi influenciado pelos inicianos e deixou sua herança à Companhia de Jesus. A circulação dessa notícia não só legitima e consagra a formulação negativa do mito jesuítico, mas também concede uma certidão de verdade à ficcionalização de Sue, desfazendo a pecha de “obra inverossímil”. Nesse ponto, podemos perceber que o romance suscita e fomenta seus próprios boatos, alimentando a imaginação de seus leitores. Outros deles estariam embasados no fato de ser encomendado pelo rei da França, o que seria colocado em xeque pelo periódico “Progresso” de Pernambuco”, transcrito no *Correio da Tarde*:

Nós poderíamos igualmente deixar sem resposta a asserção de ter sido o Judeu Errante encomendado por el-rei Luis Felipe. Com efeito, não há ai uma só pessoa que ignore que, desde que os reis de França se emanciparam completamente da tutela dos Papas, o ultramontanismo há sido em suas mãos um potente instrumento de despotismo; e na verdade S. M. Luis Filipe não é de sorte algum inimigo dos Jesuítas, como o provam as recentes perseguições que sofreram M. M. Michelet e E. Quinet, por terem querido atacar a Companhia de Jesus, nos cursos que ambos professavam no Colégio de França.

A obra de Eugenio Sue foi inspirada pela reação liberal, contra as maquinações desta Companhia para recobrar a sua antiga influência. E por outro lado, quem vende uma obra sua por quarenta contos de réis a um especulador que torna a vendê-la imediatamente por oitenta contos, não carece de se pôr à mercê de ninguém (*Correio da Tarde*, 22/01/1848, p. 3).

Essa notícia é relevante conforme apresenta aos leitores brasileiros o quadro de perseguição da França. A citação de Michelet e de Quinet e suas aulas contra a Companhia fornecem as diretrizes do ensino no Colégio

que passava por sérias transformações, dentre elas, a tentativa de expulsar os jesuítas do ensino.

As manifestações críticas que incidem sobre *O Judeu Errante*, vêm à baila e denota o contexto conturbado da época, sensível à força dos impactos do folhetim enquanto uma arma poderosa e incômoda.

Por sua vez, *O Visconde de Bragelonne* (1847), de Alexandre Dumas⁷, possui um alcance menor quanto à natureza temática do antijesuitismo. É traduzido no Brasil, no ano de 1848, em meio às discussões sobre os jesuítas na imprensa e no IHGB, e num período próximo ao *Judeu Errante*. Ainda que representasse criticamente a Companhia de Jesus, sua estrutura de capa e espada talvez tenha silenciado as críticas brasileiras ao romance, diferentemente das polêmicas causadas pela obra de Eugène Sue.

O folhetim de Dumas dá continuidade à narrativa de aventuras de *Os três mosqueteiros* exploradas no primeiro volume da trilogia⁸. Se nesta obra o autor francês opera com material histórico do reinado de Luis XIII e seus confrontos com o primeiro ministro Richelieu, no terceiro volume ele explora o reinado de Luis XIV, os conflitos políticos entre os intendentés Fouquet e Colbert, e as relações conflituosas entre França e Inglaterra. No primeiro romance, os mosqueteiros lutam juntos a favor do rei e contra as tramas de Richelieu, ao passo que, no terceiro, eles mantêm contatos diferentes, encontrando-se em campos e interesses políticos e pessoais distintos.⁹ Na última versão, o personagem Aramis se torna um jesuíta poderoso, traçando estratégias e planos ardilosos para dar um golpe de Estado e tomar o trono de Luís XIV:

- Enlouquecestes! Não há outro homem que possa assentar-se no trono de França a não ser Luís XIV. Não vejo nenhum. [Fouquet]

[...]

⁶Em *Como e porque sou romancista*, José de Alencar afirma ler os romances de Alexandre Dumas e outros da literatura francesa, sentindo-se preparado para lidar com a “escola francesa”. A estrutura folhetinesca das obras de Dumas, e de outras desse momento tiveram grande influência sobre a construção estética de *As Minas de Prata*.

⁷A trilogia circula em anúncios de alguns periódicos fluminenses, como nos jornais *O Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do Commercio*.

⁸A segunda obra, *Vinte anos depois*, narra o período de regência, após a morte de Luís XIII. O romance trabalha com o momento em que o cardeal Mazzarino assume o cargo de Primeiro Ministro e enfrenta um movimento popular e Parlamentar articulado por príncipes contra seu poder. O caráter de Mazzarino em *O Visconde de Bragelonne* já é determinado pela obra anterior: se revela um personagem metucioso, ambicioso e frio.

- O meu rei, ou melhor, o vosso rei, será tudo o que é preciso que seja, ficai descansado.

[...]

- Vejamos – disse ele – vejamos: falastes em derrubar soberanos e substituí-los por outros. Deus me perdoe! Mas, se não estou louco, foi o que dissestes há pouco.

- Não estais louco, e foi realmente.

- Por que?

- Porque podemos falar em tronos derrubados e reis criados, quando estamos acima dos reis e dos tronos deste mundo.

- **Sois, então, todo-poderoso?** – bradou Fouquet.

- Eu vo-lo disse e repito-o – declarou Aramis com o olhar brilhante e os lábios trêmulos. (DUMAS, 1954. p. 99; grifos nossos)

Entretanto, esse lado do romance não é ressaltado, visto que a trilogia ganha repercussão por conta das grandes aventuras dos mosqueteiros.

O romance atual admite uma tal variedade de formas, que a enumeração e classificação de todas não exigiria pequeno cuidado a quem a cometesse. Ao lado dos monumentos do grande poeta escocês, que bem pode dizer-se o inventor do gênero em que talvez Miguel de Cervantes com seu *D. Quixote* e as *Novellas Exemplares* lhe não prestasse pouca luz, [...]; finalmente, A. Dumas pai, que a **trilogia** dos *Mosqueteiros*, *Vinte anos Depois* e *Visconde de Bragelonne*, posto que desigual e decadente no desempenho, coloca em uma altura de que a crítica acintosa não o derrubará facilmente, porque estas obras, assim como algumas peças com que ilustrou o teatro francês, **prometem viver mais do que desejariam os censores, que lhe estranham como delito até a rapidez e a fecundidade!** (*Correio Mercantil*, 09/09/1863, p. 2; grifos nossos).

Esse último texto também traz uma crítica à literatura de Dumas com relação à de outros autores, como Alfredo de Vigny, Balzac e Victor Hugo, entretanto, assinala sua popularidade que incomoda os censores. Comumente, *O Visconde de Bragelonne* sempre aparece no filão folhetinesco da trilogia de *Os Mosqueteiros*.

A apreciação crítica sobre os folhetins franceses, em particular, sobre a obra *O Judeu Errante*, deixa entrever o dilema em torno dos jesuítas, ao tomar como ponto em comum a imagem dos inicianos como conspiradores e maquiavélicos, signos reincidentes desde a criação da Companhia e apontados no romance da época e que fomentaria as dissidências em relação à figura histórica dos jesuítas. De qualquer forma, ainda que haja posturas

contrapostas, há de se reconhecer que tanto as favoráveis ao romance, quanto as depreciadoras partem das imagens negativas levantadas da obra, seja para atacar a narrativa de Sue ou defendê-la, o que levaria a uma ampla circulação do mito negativo dos jesuítas.

As Monita e os jesuítas conspiradores: Rodin, Aramis e Molina

As reinterpretações da sociedade dos jesuítas pela prosa ficcional desse período, ainda que separadas por décadas, constituem não só um olhar do passado, caso de Dumas e Alencar, mas uma crítica severa à atuação dos membros clericais do momento contemporâneos aos autores, o que já está atualizado na obra de Sue. Provavelmente, a trama anticlerical de *O Judeu Errante* tenha influenciado as obras e folhetins posteriores, sobretudo, o folhetim dumasiano. Os romances, ao analisar a Companhia como um poder concorrente da sociedade, ressignifica a Instituição como ambígua, e contra-religiosa. Multifacetada, a Ordem é ficcionalizada no seu deslizamento pelos poderes e favores políticos, levantando suspeitas e questionamentos relativos a sua ação temporal.

O Judeu Errante narra a trama do jesuíta Rodin contra a família Rennepont, cujos membros possuem direito a uma herança milionária, e o inaciano, por sua vez, ambiciona obtê-la. A narrativa trava o embate entre um poderoso e maquiavélico religioso, o jesuíta Rodin, e um núcleo familiar, de forma que, no eixo estrutural do romance, se organizam dois planos: o ardiloso núcleo dos inacianos, de um lado, e os descendentes de Mario Rennepont, de outro. A figura do poder oculto da Companhia mobiliza uma teia de contatos disseminados por várias partes e continentes em busca de fama, dinheiro e poder. A metáfora do poder oculto trabalhado na narrativa critica uma Instituição que tem aumentado sua influência sem que seja percebida, deslizando-se pelos espaços religiosos e políticos. O folhetim tenta desmascarar os veículos com os quais a Ordem manipula outras pessoas, bem como os instrumentos com os quais ganham espaços sob o pretexto de pregar sua doutrina religiosa.

Em *O Visconde de Bragelonne*, a conspiração da Companhia de Jesus é sintetizada na ação do personagem Aramis, que faz um complô contra a realza, tendo em vista que almeja substituir Luís XIV por seu irmão gêmeo, o que lhe proporcionaria grandes vantagens na Companhia. No capítulo “O Segredo de Estado” do folhetim dumasiano, as entrevistas feitas pelo Geral a fim de selecionar o candidato ideal a substituí-lo deixam transparecer

a extrema importância da Companhia, ao obter informações sigilosas de diferentes ordens e naturezas¹⁰. Se os candidatos que ofereceram tais informações são vistos como espíões e esbirros, e não como loiolanos aptos a exercerem a função de Geral, por outro lado, eles prenunciam a faceta perigosa da Corporação, uma vez que conseguem penetrar nos mais sigilosos segredos, inclusive, ter acesso ao projeto pontifício. O poder invencível e oculto da Instituição Eclesiástica plasma pela narrativa seja nas referências dos seus inimigos, no fluxo de dinheiro que circula e passa pelas mãos do Sr. d'Herblay, também conhecido como Aramis, na proteção que a Instituição demonstra por determinados personagens.

A sociedade secreta da Ordem confere a Aramis privilégios que soube aproveitar e, dentre eles, consegue ser um dos confessores de detentos, cujas confissões são de extrema importância, pois os presos da bastilha poderiam lhe relatar profundos segredos. Não é por acaso que a Ordem se coloca numa sociedade com o governador da Bastilha. Vale lembrar que o Geral procurava um substituto que lhe fornecesse um segredo de Estado, o que poderia ser facilmente encontrado com presos. Penetrando nesse espaço, Sr. d'Herblay tem acesso à cela onde se encontra o irmão de Luís XIV: “O exame que o prisioneiro acaba de fazer e que lhe revelava o caráter frio, astuto e dominador, impresso na fisionomia do Bispo de Vannes, era sem dúvida, pouco tranquilizador na situação do jovem [...]” (DUMAS, 1954, 1494).

A traição de grandes segredos por partes daqueles que concorriam ao cargo de Geral já sinaliza o almejado poder pela Ordem. O romance dumasiano não deixa de evidenciar a força dessa empresa que não se movimenta pelo lado espiritual. Diferentemente de Sue e, posteriormente da adaptação de Alencar, que apresentam pelo menos um jesuíta mergulhado na sua verdadeira missão, Dumas aprofunda e explora o lado pérfido e maquiavélico da Companhia, já desvelado nos critérios de seleção do Geral: aquele que apresentar um segredo de Estado.

Em *As Minas de Prata*, a trama recorre a situações nas quais a Companhia entra em conflito com o poder governamental e com doutrinas dissidentes entre si. No cerne deste conflito, a oposição do personagem jesuíta Inácio Lourical ao relaxamento moral e à adaptação anti-dogmática

¹⁰O Geral recebe durante a entrevista quatro candidatados de distintas regiões: o primeiro é da Alemanha e propõe fazer uma revolução europeia; o segundo candidato é espanhol e revela saber do plano de ataque de Luís XIV contra os espanhóis, caso se rompa a aliança entre Espanha e França; o terceiro é veneziano e denuncia projeto do papa, e, por último, Aramis, que por suposição, conta o segredo da rainha.

exercidos pelo seu companheiro Molina suscita inquietação e suspeitas quanto aos aspectos da politização da Ordem. Os planos inescrupulosos de Molina fazem jus a sua batina, não escolhida por vocação, mas sim pelo poder e reconhecimento que o traje preto lhe proporcionaria, e ele somente se interessa pela colônia brasileira pelo simples fato de buscar as minas de prata. A partir do momento em que se encontra no Brasil, sua atuação gravita em torno de várias empreitadas e alianças que mobiliza, chegando a corromper os padres de sua Ordem e a manobrar as doutrinas da Instituição religiosa. Molina maneja uma conspiração contra o governador D. Francisco de Sousa, com o objetivo de obter o roteiro das minas, por outro.

A representação de Molina¹¹ reapropria o discurso crítico construído pelos deslizes dos representantes da Companhia que corrompem as doutrinas religiosas. A reinvenção desse inaciano assemelha-se ao arquétipo do jesuíta Rodin, de Eugène Sue, pois o padre de origem espanhola, Molina, reúne inúmeras características do chamado “mito jesuítico”. Molina antecipa os traços imorais e políticos que o leitor encontrará em personagens religiosos de outras obras de José de Alencar, como no padre de *Guerra dos Mascates* e nos loiolanos de *Alfarrábios*, bem como comporta as qualidades pouco escrupulosas de Samuel, de *O Jesuíta*.

A influência da Ordem plasma suas forças invisíveis sob ângulos de vista distintos e sob diferentes planos, alcançando domínios particulares. Assim, se em *As Minas de Prata*, ela concorre com o poder governamental, na França seiscentista, ela quer tomar o poder de Luís XIV, e na França oitocentista, ela quer exterminar uma família de protestantes. As releituras da Instituição num mesmo período, os seiscentos, mesmo que seja em contextos específicos, propõe um elemento em comum: a concorrência dos eclesiásticos com poder temporal, seja com Filipe II, seja com Luís XIV.

Nas narrativas de José de Alencar, Eugène Sue e Alexandre Dumas,

¹¹ “[...] o padre Molina, expressão a mais elevada e singela do janota do século XVIII, é superior ao Rodin de Eugenio Sue, e digno êmulo do P. Ventura, de Rebello da Silva” (GARNIER, B. L. *Catálogos dos livros de que é editor*. V. 257, n. 2). Na breve descrição de *As minas de Prata*, no catálogo Garnier, o padre Molina aparece como uma figura elevada, superior ao personagem Rodin, de *O Judeu Errante*, de Sue, e digno do P. Ventura (aparece no romance *A mocidade de D. João VI*, de Rebello Silva). A leitura do catálogo permite registrar as leituras contemporâneas a obra de Alencar e seus possíveis alcances e diálogos, uma vez que forneceria ao leitor as primeiras impressões do romance. Tendo isso em vista, apesar de Molina ser comparado a Rodin, ele não é descrito com características que o desqualificam, de modo que pudesse desfavorecer o interesse do leitor pelo livro. Apesar de o texto apreciar o personagem de Molina, podemos observar a importância desse personagem, ao figurar dentre a seleção de outros descritos pelo catálogo, como Estácio, Vaz de Caminha e D. Diogo Menezes.

o complô é maquinado por integrantes da Ordem e se consome de formas diferentes; as três prosas representam de modos e procedimentos particulares a ameaça dos jesuítas ao Estado. Rodin tenta alcançar uma fortuna com a qual manejaria o papado e galgaria degraus do poder, Aramis tenta dar um golpe de Estado, e Molina tenta reaver a gruta das minas de prata antes de D. Francisco de Sousa.

A atmosfera conspiratória ecoa os motivos do complô de as *Monita* e reescreve os elementos do mito dos jesuítas, que já transitam nas páginas dos jornais.

Em *As Minas de Prata*, por exemplo, José de Alencar reinterpreta a filosofia de vida e o pensamento político da Ordem, sob os influxos da circulação da propaganda difamatória e da instrumentalização dos “códigos secretos”, que conferem corpo aos questionamentos político-ideológicos às concepções de Cláudio Acquaviva, na tentativa de apreender as nuances do poder atemporal junto à administração da Companhia na colônia.

Sendo assim, o escritor atribui aos personagens iniciais traços assemelhados às representações anticlericais de *As Monita Secreta*, debruçando-se sobre as críticas que dão moldura ao mito negativo da Companhia. Na obra ficcional de Alencar, a narrativa tematiza o espaço ambíguo dessa Ordem nos seiscentos, ora enquanto Instituição responsável por registrar o rico manancial do Novo Mundo, ora enquanto Instituição atuante no âmbito espiritual, dogmático e educacional no espaço da Bahia. Sob essas orientações, as anotações dos padres daquela época não só priorizavam as descrições da terra a ser explorada, mas também funcionavam como um registro de possíveis fundos monetários para a Companhia. Por sua vez, a missão da Companhia de Jesus é multifacetária, ramificando-se na catequese dos índios, no ensino religioso, na pregação aos fiéis, e, ambigualmente, no levantamento de fundos.

Em terras portuguesas ou francesas, as ações politizadas dos jesuítas aproximam-se de alguns tópicos que se encontram nas informações do libelo as *Monita* e formam a atmosfera conspiratória das instruções secretas, a saber: “De que maneira os Padres da Companhia poderão adquirir e conservar a familiaridade dos príncipes dos grandes e das pessoas”; “O que se deve recomendar aos pregadores e aos confessores dos grandes”; “Da maneira como se deve proceder para com os outros religiosos que desempenham na igreja as mesmas funções que nós”; “De que modo a Companhia poderá conquistar o afeto das viúvas ricas”, “Como aumentar os rendimentos dos Colégios”; “Como se hão de escolher os jovens a admitir na Companhia, e

como os conservar”; “Dos meios de fazer prosperar a Companhia”¹².

Compartilhando teorias e práticas comuns a essas instruções, o padre Gusmão de Molina parece, grosso modo, reproduzi-las no ambiente da Bahia seiscentista diante das possibilidades daquele momento. O jesuíta marca reuniões com outros religiosos para distribuir funções e tarefas, de acordo com uma prática menos dogmática; interessa-se pelos confessores de pessoas que poderiam lhe auxiliar e poderiam aumentar as rendas da Ordem; prega um sermão direcionado ao governador D. Diogo de Menezes. Ao lado de Molina, o Colégio dos Jesuítas explora os bens da viúva D. Luíza de Paiva e mantém o protagonista Estácio sob seus cuidados, por conta de seu pai ser o descobridor das minas de prata.

Nas três obras, a Corporação dos inacianos desliza por entre espaços públicos e privados, e, por isso, ela se torna mais difícil de ser desmantelada e desmascarada. Rodin, Aramis, Molina se revestem de duplo poder: se conseguissem êxito, promoveriam não só a si mesmos, mas também a Companhia. A Instituição fornece aos três poderes, com os quais poderiam alcançar *status* e fama.

Molina possui amplo poder devido a sua aliança com Cláudio Acquaviva, Rodin possui um alcance internacional, metaforizando o complô mundial da Companhia, e em *O Visconde de Bragelonne*, o nome “sociedade secreta” da Ordem confere a Aramis privilégios que soube aproveitar e, dentre eles, consegue ser um dos confessores de detentos, cujas confissões são de extrema importância, pois os presos da bastilha poderiam lhe relatar profundos segredos.

Entretanto, a despeito desse amplo poder conferido aos jesuítas, os três personagens palmilham um caminho de derrocada rumo aos desfechos trágicos das obras: a morte de Rodin, o exílio de Aramis e o retorno de Molina ao sertão. Tais representações poderiam figurar como possíveis respostas ao contexto de produção das obras, a saber, a necessidade de desmantelamento e expulsão da Companhia e do registro de sua memória.

Por sua vez, Alencar tenta recuperar seu personagem que passa por um processo de resignação, retirando-se ao sertão. Entretanto, o romance silencia quanto à atuação dos jesuítas posteriormente ao retiro de Molina para o sertão, o que suspende a trajetória da Companhia na obra e os possíveis caminhos pelos quais ela tomaria no Brasil Colonial, e, por sua vez, na contemporaneidade.

¹²Extraímos essas citações do livro de Franco e Vogel (2002).

Seguindo as trilhas da construção do personagem jesuíta Rodin e Aramis, é possível entender melhor, no movimento da história da França, como Dumas e Sue conferem sentido a algumas questões consideradas definidoras quanto à atuação da Companhia de Jesus, cuja releitura pelo romance-folhetim joga luz ao poder da ficção no rodapé dos periódicos. O significado histórico das imagens é construído para os personagens iniciais nas referidas obras a partir da literatura antijesuítica e da construção do mito jesuítico na França, e recebem releituras e reapropriações no Brasil. Para compreendê-las nos termos da época, analisamos não somente a trama dos romances, mas também a situação particular de cada país, da França e do Brasil, reconstituída pelos debates na imprensa fluminense, espaço no qual compreendemos as trocas culturais da dialética nacional-internacional.

Considerações finais

O romance histórico de José de Alencar absorve os paradigmas construídos sobre as propagandas antijesuíticas, dadas a ler na porosidade das páginas da imprensa. O folhetim de Eugène Sue e as polêmicas que acalentam os periódicos fornecem, em parte, o quadro de querelas e a produção de sentidos sobre os jesuítas. Nosso recorte tentou delimitar as leituras sobre a Companhia, conforme as especificidades e as características do público leitor. Nesse sentido, a obra alencariana responde ao seu tempo, ficcionalizando os debates da imprensa, alicerçando um movimento de contestação à Companhia e descrevendo os aspectos decadentes dessa Instituição, que chega ao ponto máximo com a expulsão dos jesuítas. Podemos entender que a atualização que a Companhia obteve no seio da Igreja Católica não representa a Ordem que deve permanecer no Brasil. Não é por acaso que Rodin morre na trama de Sue, e que Molina se retira ao sertão, sem alcançarem seus objetivos, o que nos permite pensar que ambas as obras sugerem reformas na Companhia, ou mesmo, sua destruição.

Referências

- ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v.

5, n. 11, p. 173-191, 1991.

DOMINGOS, Simone Tiago. **Política e memória: a polêmica sobre os jesuítas na Revista do IHGB e a política imperial (1839-1886)**. Dissertação (Mestrado na área de História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DUMAS, Alexandre. **O Visconde de Bragelonne**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Saraiva, 1954.

FRANCO, José Eduardo. Fundação pombalina do mito da Companhia de Jesus. **Revista de História das Ideias**, v. 22, p. 122-125, 2001.

FRANCO, José Eduardo. O mito dos Jesuítas em Portugal: séculos XVI-XX. **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**, n. 9/10, p. 303-314, 2006.

FRANCO, José Eduardo. **O mito dos jesuítas: em Portugal, no Brasil, e no Oriente**. Lisboa: Gradiva, 2007.

FRANCO, Eduardo José; VOGEL, Christine. **Monita Secreta. Instruções secretas dos Jesuítas. História dum manual conspiracionista**. Lisboa: Roma Editora, 2002.

LEROY, Michel. **O Mito Jesuíta. De Béranger a Michelet**. Trad. José Eduardo Franco. Lisboa: Roma Editora, 1999.

SUE, Eugène. **O Judeu Errante**. São Paulo: Brasil Editora, 1963.

VITORINO, Arthur José Renda. Leitores e leituras de romances franceses em nossas plagas imperiais. **Cad. AEL**, v.9, n.16/17, p. 58-92, 2002.

Fontes Primárias

Correio Mercantil

Diário do Rio de Janeiro

Correio da Tarde

ENTRETIEN, PUBLIE A TITRE POSTHUME, AVEC LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA

François Weigel

Universidade Federal de Rio Grande do Norte, UFRN, Natal, Brasil

Le 16 avril 2020, Luiz Afredo Garcia-Roza, né en 1936, est mort des suites d'un accident cardio-vasculaire. Garcia-Roza, grand nom du polar, était devenu l'un des écrivains brésiliens les plus reconnus, dans son pays et à l'étranger, traduit en plusieurs langues. En novembre 2015, alors que je réalisais un doctorat, il m'avait reçu dans son appartement de travail, qu'il occupait spécialement pour écrire, dont la belle bibliothèque lui offrait un champ propice à l'envol de l'imagination et où il pouvait chercher sa respiration, entre deux phrases ou paragraphes, par des regards vers la fenêtre donnant sur la Marinha da Glória, l'Aterro de Flamengo et, là-bas au fond, le Pain de Sucre.

*Ma thèse portait sur la représentation des grandes villes dans le roman brésilien contemporain. Or la ville de Rio de Janeiro était pour Garcia-Roza un espace fictionnel essentiel, notamment le Rio des galeries de Copacabana ou des vieux estaminets du centre-ville, mais aussi des prostituées, mendiants et anonymes du magma urbain. Un Rio de Janeiro en clair-obscur, un brin nostalgique, plein d'ambiguïtés et de mystères. Toute l'œuvre de cet écrivain est, justement, construite sur ces zones d'ombres, ce qui n'est nullement un hasard puisque Garcia-Roza, venu sur le tard à l'écriture de romans, a mené une carrière enseignant-chercheur en philosophie et psychanalyse, ayant publié plusieurs livres dans ce champ disciplinaire. À l'exception de *Berenice procura* (2005), dont le personnage principal est une chauffeuse de taxi, les onze romans publiés par cet auteur ont pour protagoniste *Espinosa*, policier romantique qui vit dans le quartier de Copacabana.*

Espinosa, Rio de Janeiro, les zones d'ombres de l'âme humaine et de l'histoire politique du Brésil : tels sont les principaux sujets évoqués au cours de cet entretien, qui reste pour moi l'un des souvenirs les plus émouvants de mon Doctorat et que je publie ici comme un hommage posthume, mais aussi comme une façon de prolonger les réflexions et passions autour d'une figure importante des lettres brésiliennes. On s'étonnera peut-être de l'aspect décousu et informel de cet entretien, mais j'ai souhaité le plus possible restituer la dynamique de la

conversation. J'étais arrivé sur la pointe des pieds : l'écrivain ne m'avait accordé cet entretien qu'après de lourdes insistances de ma part et laissait deviner, par mail, qu'il était lassé d'entendre toujours les mêmes questions posées par des journalistes. Mais je crois que le texte ici publié, retranscrivant près d'une heure et demie d'entretien, manifeste toute la passion et générosité de Garcia-Roza qui, au fil des questions, a adopté un ton à la fois badin et spirituel, parlant avec entrain d'une adaptation télévisée de son œuvre, d'un accident survenu la veille d'une conférence ou encore d'un dîner avec l'écrivain italien Camilleri ! En somme, une conversation-déambulation, libre et spontanée, semble aux flâneries du commissaire Espinosa dans les rues de Copacabana...

ENTRETIEN

François Weigel (F. W.): Je commencerai cet entretien par une citation de votre premier roman du roman, *Le Silence de la pluie*. « Il cherchait toujours des chemins différents pour revenir au bureau de police. Les possibilités n'étaient pas si nombreuses, mais permettaient du moins quelques variations » (GARCIA-ROZA, 2004 [1996], p. 174). Je crois que cette citation est bien caractéristique du goût d'Espinosa pour les promenades dans la ville. Est-ce que vous seriez d'accord si l'on décrivait votre personnage Espinosa comme un « flâneur » à l'ancienne, qui chercherait l'insolite et la diversité dans la ville, et y projetterait également une certaine nostalgie, comme dans le passage où il se promène dans les rues de son enfance, non loin du *Bairro de Fátima* (Quartier de Fátima) ?

Luiz Alfredo Garcia-Roza (L. A. G-R): Tout à fait, surtout pour la question de la nostalgie. Espinosa a, de fait, un côté nostalgique. C'est un flâneur... enfin, quand il en a l'occasion. Lorsqu'il a le temps, ou simplement quand il rentre chez lui, il réalise une promenade qui a un aspect nostalgique. Il marche doucement, avec calme, en observant. C'est un observateur méticuleux des personnes, des boutiques, des objets. Il me fait penser au personnage de « L'homme des foules » d'Edgar Allan Poe (1972 [1840]). En fait, il ne s'agit pas de l'homme des foules à proprement parler, mais plutôt de celui qui reste assis, qui voit l'homme passer puis emboîte ses pas. Il est cet individu, ce personnage, sans aucun doute un flâneur, qui suit l'homme des foules ; quant à l'homme des foules lui-même, dont on ignore le nom, ce n'est pas un flâneur ; c'est un maniaque.

F. W. : Mais dans votre œuvre, précisément, on trouve plusieurs personnages qui ont un rapport plus inquiétant avec l'anonymat, les foules, par exemple Max dans *Le silence de la pluie*, ou bien le criminel du roman *Na multidão* (GARCIA-ROZA, 2007) ?

L. A. G-R : Na multidão, oui : le titre même est une référence à Edgar Allan Poe. Max est un maniaque. Mais Espinosa, assurément, a un côté flâneur. S'il n'est pas exactement un flâneur, il a en tout cas quelque chose du flâneur. Et en effet... [Il se tourne vers la grande carte accrochée au mur de son bureau :] Tu connais bien son endroit de vie ?

F. W. : Oui, assez.

L. A. G-R : Là, c'est Copacabana. Avec le Bairro Peixoto, cette enclave, ici. Cette carte est un plan de Copacabana avec tous les bâtiments, les appartements, la numérotation, tout... Et le bureau de police est là... dans la rue... le nom m'échappe... comment ai-je pu oublier ? Ah, la rue Hilário de Gouveia. Et là, c'est sa maison. Alors parfois il fait ce chemin-ci, parfois ce chemin-là, ou bien encore il suit cet autre itinéraire.

F. W. : Et il aime aussi passer le long de la mer...

L. A. G-R : Oui, en ce cas il fait un détour vers le trottoir de l'avenue Atlântica. Il aime regarder la mer ; d'ailleurs la mer est très belle de ce côté-là. Voilà : c'est un personnage excentrique, au sens premier du terme ; il est en dehors du centre. Il est loin de la figure-type d'un chef de police ou d'un enquêteur ; c'est un excentrique par rapport au champ professionnel qui est le sien. Cependant, ce n'est pas un excentrique qui refuse le centre. C'est simplement qu'il ne s'identifie pas complètement à la figure du policier, ou en tout cas à l'image que l'on se fait du policier. Une image qui, ici à Rio de Janeiro, est bien différente, par exemple, de l'image qu'un Parisien se fait de sa police. Notre policier vient de la dictature, n'est-ce pas ? Ce policier faisait partie d'un appareil, pas un appareil d'investigation, mais un appareil de contrôle, de saisie, parfois d'agression ; c'était un type violent. Et c'est seulement dans les dernières décennies que ce policier a gagné d'autres traits, plus compatibles avec un régime démocratique... dans un pays qui ne l'est pas encore complètement, mais... on s'y dirige.

F. W. : Justement, vous venez d'évoquer le contexte brésilien actuel, et dans vos propos il y a déjà des éléments de réponse à ma question suivante... Quelle est la différence entre, d'un côté, les déambulations d'Espinosa ainsi que celles d'autres personnages de votre œuvre et, de l'autre, des grands flâneurs de jadis, João do Rio par exemple, ou bien les flâneurs d'Edgar Poe, de Lima Barreto?

L. A. G-R : Je crois que le flâneur de Lima Barreto et plus encore celui de João do Rio sont d'authentiques flâneurs. Ils vaquent sans motif, par simple goût.

F. W. : Et non pour le mystère de la ville ?

L. A. G-R : À vrai dire, le mystère de la ville peut tout à fait surgir dans le cours de leurs déambulations, mais ce n'est pas pour cette raison même qu'ils marchent. Ils ne marchent simplement que parce que cela est agréable. Et Rio de Janeiro s'offre au flâneur, en tant qu'acte de loisir. En portugais, on dit « *vagabundear* » [vagabonder].

F. W. : Je pense aussi au mot « *perambular* » [déambuler].

L. A. G-R : Oui. « *Perambular* » est plus éduqué. Dans « *vagabundear* », la connotation est davantage celle du vagabond même. Il y a un verbe similaire en français, non ?

F. W. : Oui, vagabonder, cela se dit. Vaquer, aussi.

L. A. G-R : Mais Espinosa, oui, aime déambuler. Cependant, quand bien même il aime déambuler, sa déambulation ne l'égare pas. En fait, sa déambulation aiguise sa vision, son regard sur les personnes et les lieux.

F. W. : En ce sens, il serait proche de l'observateur d'Edgar Allan Poe – pas l'homme des foules, mais celui qui l'observe ?

L. A. G-R : Oui... et cependant si vous lui posez la question, Espinosa

vous dira que non, qu'il n'est qu'un simple flâneur.

E. W. : J'ai lu avec attention *Na multidão*, roman très intéressant pour ma perspective de recherche.

L. A. G-R : C'est un de mes préférés.

E. W. : Et j'ai aussi écouté, sur internet, votre intervention à l'Académie brésilienne de lettres (GARCIA-ROZA, 2015). Vous y caractérisez le roman policier en partant de deux histoires de Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue » (1869 [1841]) et « L'homme des foules » (1972 [1840]).

L. A. G-R : Ces nouvelles, en apparence, affirment des choses opposées. Mais avant de parler du fond, pour ce qui est de la forme, cette conférence était héroïque, je dois dire. La veille, j'étais tombé en marchant, trébuchant sur le trottoir. Je suis tombé comme un manche à balai ; j'avais la main dans la poche et je n'ai pas même eu le temps de la retirer. Je suis donc tombé sans protection. J'étais dans les vapes, j'ai eu le nez cassé, une dent cassée, le front abimé. Or cette conférence était prévue le jour suivant. C'était quand même l'Académie brésilienne de Lettres qui invitait un Brésilien, en fait un professeur à la retraite, pour réaliser une communication sur le roman policier – une « conférence », selon le terme employé, que j'ai trouvé un peu pompeux. Et j'avais accepté l'invitation... C'était vraiment une opportunité, le roman policier avait toujours été relégué au second plan, comme s'il s'agissait d'une boisson un peu frelatée. Sauf que la veille, à cinq ou six heures de l'après-midi, le président de l'Académie avait appelé sur mon téléphone fixe alors que j'étais sur une table de chirurgie de l'hôpital et qu'on me couturait le visage avec des points de suture. C'est ma femme qui a pris le téléphone... « Alors, tout est ok pour demain ? On aura une audience de 400 personnes ! » Elle me raconte tout ça, et le chirurgien tend l'oreille. « Si vous voulez y aller », me dit-il, « nous y irons ensemble, et si vous le souhaitez, passez à mon cabinet avant d'y aller, je maquillerai les plaies de votre visage »... Faut dire que je ressemblais à Frankenstein ! Et quand j'ai réalisé cette conférence, je crois que parfois je ne devais pas savoir exactement ce que je disais ; je n'avais pas vraiment mal mais j'étais encore traumatisé, j'essayais de mettre de l'ordre dans mes idées. Encore

aujourd'hui, je me demande comment j'ai pu oser me rendre à l'Académie brésilienne de Lettres pour faire une « conférence », comme ils disaient, sur la littérature policière.

F. W. : Et c'était très intéressant.

L. A. G-R : Tu y étais ?

F. W. : Non, j'ai vu la vidéo sur internet. Dans cette conférence, vous établissez cette différence entre « Double assassinat dans la rue Morgue » et « L'homme des foules ». Il me semble que votre œuvre penche beaucoup plus du côté de « L'homme des foules », du mystère, de l'énigme...

L. A. G-R : Oui, je crois que c'est cela, avant tout. C'est l'opposition entre le problème et l'énigme. Le problème devant être quelque chose à résoudre ; l'énigme devant être quelque chose à déchiffrer, à interpréter. Cela conduit à deux modes différents de pensée : un mode de pensée rationaliste, cartésien ; et un autre mode de pensée, bien antérieur à la pensée cartésienne, rationaliste, qui est celui de la Grèce présocratique. La propre notion de vérité y portait en elle-même une négation, une *a-lêtheia*, une non-vérité, une vérité qui contenait en elle un non, comme si son essence était celle de la négation la plus complète et que donc la vérité de l'énigme ne serait jamais complètement déchiffrée, par le simple fait que l'énigme a autant de sens possibles que de personnes souhaitant la déchiffrer. C'est ce qui m'a fasciné chez Edgar Allan Poe. Il semblerait que Poe ait repris de la Grèce présocratique cette idée de l'inépuisable et de ce qu'il qualifie de... « *inscrutable* », en anglais. Je ne sais si ce terme existe en français... Mais enfin, l'essence du crime est inexpliquée, on ne la cerne jamais. On a beau tout tenter pour capturer son sens par l'investigation, celui-ci reste indiscernable. Il demeure toujours une part de lumière et une part d'obscurité.

F. W. : À partir de cette idée de l'énigme à déchiffrer, j'ai pensé à ma propre recherche sur la ville. Et je ne sais si vous serez d'accord, mais il me semble que votre œuvre, en un sens, convie les lecteurs à lire, eux aussi, les signes cachés, les recoins de la ville. Vous m'avez montré un plan, à l'instant ; or, dans *Le Silence de la pluie*, plus précisément dans

la première partie de l'édition de la Companhia das Letras (1996), deux plans de la ville apparaissent. Et véritablement, votre œuvre est spéciale dans le panorama littéraire brésilien actuel, car la géographie pénètre votre fiction. C'est une géographie intime, qui passe par le regard de votre protagoniste. Que pourriez-vous dire au sujet de ce déchiffrement de la ville ?

L. A. G-R : Tu as déjà saisi le sens. C'est exactement cela. C'est une géographie intime. Ce n'est pas seulement un décor. Elle fait partie de l'histoire, elle est aussi importante que la narration en elle-même. On m'a déjà demandé, par exemple : « Pourquoi ne déplaces-tu pas Espinosa dans un autre endroit ? À São Paulo, Londres, Paris, San Francisco ? Pourquoi pas ? » Parce qu'il n'est pas de ces villes. Son regard s'est construit à Rio de Janeiro, lui qui a grandi dans le *Bairro de Fátima*, puis à Copacabana. Il y a donc cette intimité. Et moi-même je suis né, j'ai grandi à Copacabana. J'ai appris à me baigner à Copacabana, j'y ai fait mes premiers pas. De sorte que mon intimité avec ce quartier, avec la ville en général, est très grande. Je n'allais donc pas transplanter Espinosa à São Paulo, par exemple, qui est une ville totalement différente – même si j'aime aussi São Paulo. Mon personnage serait alors... Comment dire ? Non pas un autre Espinosa, mais un autre chef de police, avec d'autres caractéristiques, une autre façon de penser et, par conséquent, une autre géographie.

***F. W. :* Donc Espinosa n'aurait pas pu être un enquêteur dans une autre ville, mais...**

L. A. G-R : Enfin, à vrai dire il aurait pu... mais il alors il aurait été un enquêteur boiteux. Je ne crois pas qu'il aurait été capable d'appréhender le sens de la ville, cette chose intime que la ville porte en elle.

***F. W. :* Et votre Rio de Janeiro, celui d'Espinosa, échappe aux standards, ceux véhiculés par les médias mais aussi par des récits contemporains, presque toujours centrés sur la plage ou bien sur les favelas, qui sont deux éléments n'apparaissant guère dans votre œuvre (la plage un peu plus, mais les favelas si peu). C'était votre intention de montrer un Rio de Janeiro différent, qui serait en fait le Rio de Janeiro du quotidien ?**

L. A. G-R : Oui. Je ne sais si tu l'as su, mais mon livre *Une fenêtre à Copacabana* (2008 [2004]) a été adapté en série télévisée. La deuxième saison est en cours déjà. Ce sont plusieurs séries de huit chapitres, et tout se passe entièrement à Copacabana. Ça vaut la peine d'y assister, sur la chaîne GNT – la série a pour titre *Romance policial – Espinosa*. C'est très bien fait. J'ai pris peur quand on m'a dit qu'ils allaient réaliser cette série. Je pense toujours que les mots sont beaucoup plus riches que les images, au contraire de ce qui est dit. Mais le réalisateur de la série est José Henrique Fonseca, le fils de Rubem Fonseca, donc quelqu'un qui a grandi en respirant à plein nez les odeurs du roman policier et dont le père est un écrivain de tout premier ordre. En tant que réalisateur, il a pris garde à ce que la façon de penser et représenter Copacabana ne soit pas violentée. Le premier épisode était très bien fait, avec une excellente qualité visuelle, qui fut pour moi-même une agréable surprise, car c'était un Rio de Janeiro que je n'avais pas encore vu. Par exemple, dans mon livre, Espinosa marche sur la plage ; dans la série, il nage au large de la plage, la nuit, et c'est très beau, car c'est filmé de haut, ce qui permet de voir Copacabana illuminée, sur une ligne parallèle à Espinosa, qui nage au large ! On voit aussi le trafic routier, les lumières des boîtes et clubs. Il a fait un film noir ! Il a obscurci les couleurs vives de Copacabana, sans étouffer cette beauté de la ville. C'est très réussi, vraiment !

***F. W.* : Je ne manquerai pas d'y assister ! Je voudrais rebondir et vous posez deux autres questions. D'abord la question de l'image. Vous avez dit que les mots sont beaucoup plus riches que les images. Dans *Le silence de la pluie*, Espinosa affirme (GARCIA-ROZA, 2004 [1996], p. 199) : « C'est fantastique la force avec laquelle, en moi, les images envahissent le monde des mots. Je devrais devenir cinéaste, ou peintre, ou photographe ». Au-delà de ces mots d'Espinosa, est-ce que vous diriez que votre écriture a souffert l'influence des arts visuels ?**

L. A. G-R : Oui, les images qui envahissent les mots... Eh bien cela, ce n'est pas Espinosa, c'est moi ! Je travaille ici [il montre son bureau, qui fait face à la mer, à *l'Aterro de Flamengo* et au Pain de Sucre] et souvent je me retrouve le regard suspendu à cette vue, au téléphérique du Pain de Sucre, à un avion qui décolle ou qui va atterrir... Alors c'est comme si le monde des images, fortes d'un ailleurs, envahissaient mes mots. Cela ne veut pas dire pour autant que les images remplacent mes mots – ça, c'est absolument impensable et, pour moi, l'image peut à la limite disparaître, mais je demeurerai avec la

puissance du sens, avec tout le pouvoir de la signification des mots, et je crois que le pouvoir des mots est inépuisable, est « inscrutable »... C'est d'ailleurs pour cela que, quand Freud crée la psychanalyse, faisant de la pratique analytique une pratique clinique, qui est inépuisable. On n'arrive jamais à un point où le psychanalyste est en mesure de dire à son patient que tous ses problèmes sont résolus, ou bien de lui affirmer que ça y est, tout a déjà été appréhendé et interprété... Non ! L'interprétation est justement ce qui saisit le cœur des mots et qui, partant, va sonder des mystères. Plus il y a d'interprétations et de personnes cherchant à interpréter, plus forte sera cette puissance des mots, une puissance que l'interprétation décuple. On est bien loin de la parole rationaliste ou scientifique, qui est limpide, pure, cristalline. Ce qui sous-tend la psychanalyse, c'est une vérité qui ne vient pas du pur, du cristallin, d'une visibilité maximale ; tout au contraire, la psychanalyse explore le « mondain ». Les mots sont sales, mais sales dans un sens positif. Rien ne sert de ramener un mot chez soi, de le brosser, de l'oindre d'un cirage et de le faire briller dans toute sa pureté ; non, cela ne vaut rien pour la psychanalyse. Quand le mot apparaît, quand il se montre, en réalité tu le vois et tu te demandes : « Est-ce bien ceci ou plutôt cela ? C'est ainsi ou bien tout autre chose encore ? Est-ce beau ou laid ? Mais que diable est-ce donc ? » Oui, qu'est-ce ce donc qui se révèle ainsi ? Eh bien ça, c'est nous-mêmes ! C'est notre intériorité, qui parfois nous inquiète, nous effraie, et que l'on projette, hors de nous, dans nos rêves, pendant la nuit, lorsqu'on s'oublie. Il y a là un jeu entre la clarté de la vérité dans le discours rationaliste et, d'un autre côté, le discours psychanalytique – mais j'utilise la psychanalyse comme exemple, cela pourrait être n'importe quelle autre chose du même type. Dans cette opposition, on a, d'une part, la vérité qui se présente comme un problème, lequel, une fois résolu, permet de démontrer et de révéler la signification d'une vérité, une seule vérité, une vérité univoque. D'autre part, la pratique de cette écoute et de cette lecture du champ de la signification. Le sens est toujours unique et essentiel, d'un côté ; de l'autre, il est ambigu, il se dédouble, il est toujours lié à la matrice à partir de laquelle vont surgir de nouveaux sens. Dans cette deuxième acception du sens, il ne s'agit aucunement de retirer simplement de cette matrice, comme programmée sur un ordinateur, un sens unique. Ce n'est pas que je méprise ce dernier mode de pensée, mais ce sont simplement deux choses complètement différentes. Et tandis que la science est propre, claire, sans ambiguïtés, l'autre logique est ambiguë ; celle-là peut certes être plus précise, celle-ci est plus riche. Le signe, ce qui s'offre comme signe analytique, psychanalytique – ou, si l'on veut, un signe d'un oracle – est

d'une richesse inépuisable. Tu t'assois face à ce signe et le scrutes, et tu pourrais le faire toute ta vie. L'analyse, de fait, n'a pas de fin.

F. W. : Et c'est donc en ce point que l'on pourrait tisser un fil entre votre carrière de professeur de théorie psychanalytique et votre activité d'écrivain de fiction ?

L. A. G-R : Je pense que oui. Mais cela n'est pas délibéré. C'est arrivé sans que je m'en rende compte. D'une carrière à l'autre, le basculement fut davantage de l'ordre de la rupture que de la séquence.

F. W. : Une question a surgi à partir de ce que vous disiez : vous évoquiez le réalisateur José Henrique Fonseca et je voudrais savoir comment vous concevez votre position au sein du panorama littéraire brésilien, et au sein de la catégorie du roman policier, par rapport à des écrivains comme Rubem Fonseca (le père de José Henrique), par exemple ?

L. A. G-R : Rubem Fonseca est spécial, comparé aux autres. Car Rubem Fonseca a été le premier auteur brésilien m'ayant démontré qu'il était vraiment possible de faire une littérature urbaine, quelque peu policière ou, disons, semi-policière, de très grande qualité, et qui était en mesure de générer son propre lectorat. Quand j'ai lu Fonseca pour la première fois, il s'agissait de son livre *Feliz Ano Novo* (2010 [1975]), des nouvelles, et ça m'a laissé ébahi. Ce type a une force dans ses écrits ! Je n'en ai jamais vu de pareille ! Et puis, un beau jour, j'ai rencontré Rubem Fonseca, de façon fortuite. C'était déjà un vieil homme, plus âgé que moi – nous sommes encore tous les deux en vie et je crois qu'aujourd'hui il doit avoir 98 ans¹. Je n'avais alors encore rien écrit et je n'y songeais même pas, même si j'étais un lecteur très agile. J'avais lu les écrits de Fonseca... Tous ! Et j'attendais dans les librairies le moment où sortirait son prochain livre ! Et donc nous sommes devenus amis ; sa fille était mon étudiante et est également devenue mon amie. Curieusement, je n'ai jamais discuté avec lui de littérature, comme s'il y avait encore une distance et qu'il n'était pas possible d'en parler.

¹L'entretien a été réalisé en 2015. Le hasard a voulu que Rubem Fonseca et Luiz Alfredo Garcia-Roza, ces deux écrivains majeurs de la littérature policière brésilienne, décèdent coup sur coup, les 15 et 16 avril 2020.

Je pouvais de temps à autre avoir des accès de curiosité. « Et alors, tu écris un nouveau livre ? Ça avance bien ? Ça te plaît ? etc. » Mais rien de plus et, en fin de compte, je n'attendais pas vraiment de réponses qui puissent me donner une idée bien claire de ses projets. Mais il était... Tu l'as connu personnellement ?

F. W. : Non.

L. A. G-R : Tu t'asseyais face à lui, sur une table de bistro... et tu restais trois jours entiers, là, à l'écouter [rires]. Trois jours et trois nuits à l'écouter parler, et vice versa, parce que toi aussi, quand tu es face à lui, tu es comme pris par la parole. Et jamais nous n'en sommes venus à parler de littérature.

F. W. : Comme lecteur des deux œuvres, je peux éventuellement identifier des points de convergence, mais il me semble que le rythme de votre personnage Espinosa et le rythme de vos narrations sont bien différents du rythme des récits écrits par Fonseca, chez qui – du moins est-ce mon impression – la vitesse est presque permanente. Dans vos romans, le rythme d'Espinosa, hors du temps et hors-lieu, « excentrique » comme vous dites, imprime au texte lui-même un rythme surprenant. Les choses vont lentement, quand soudain surgissent de nouveaux mystères. Je ne sais si vous êtes d'accord, mais...

L. A. G-R : Oui, tu saisis le sens. Ce que l'auteur veut transmettre au lecteur n'est pas toujours capté par celui-ci, car on ne peut lui offrir tout le sens de l'œuvre sur un plateau. Mais tu as raison : Fonseca vient t'écraser comme si c'était un camion déferlant à toute allure ; Espinosa est plutôt une petite Volkswagen, avec laquelle tu rentres dans les rues. C'est toujours difficile d'utiliser des catégories, le risque étant qu'elles soient ensuite réemployées à tout bout de champ... Mais disons qu'Espinosa n'est pas réflexif, car le réflexif le conduirait davantage du côté du problème, de la problématique ; il n'est pas pour autant distrait, puisque, au contraire, il a un regard aiguisé. C'est comme s'il désirait maintenir son intimité et en même temps capter ce qui serait l'intimité d'autrui, à l'instar de ce personnage observateur de « L'homme des foules », qui tentait de saisir ce que le sujet maniaque pouvait bien penser, comment était son intériorité, et qui

cependant n'y parvenait nullement. Espinosa a cette caractéristique, il tente d'appréhender la subjectivité d'autrui, le monde subjectif d'autrui et n'y parvient pas complètement ; mais d'un autre côté, il est capable d'atteindre autrui dans les termes de la problématique policière, de la découverte d'un crime. En somme, Espinosa est bien un excentrique, de la même façon, je crois, que mes livres sont excentriques dans le genre policier, à tout le moins par rapport à mes contemporains. Nombre de ces auteurs d'aujourd'hui, soit dit en passant, sont bons.

F. W. : Justement, lisez-vous de la littérature brésilienne contemporaine ?

L. A. G-R : Oui, mais peu. Cependant, à chaque fois qu'un auteur nouveau se fait connaître, je le lis. Mais voilà : parfois, il m'arrive de me demander combien de temps j'aurai encore devant moi, combien de temps avec la pensée claire... Je n'en sais rien, à la vérité, et donc il est bon d'aller vite. De ne pas perdre de temps. C'est pourquoi j'essaie de me réserver de larges tranches de temps pour la confection de ma littérature. En ce sens, je ne peux pas lire tout ce qui se publie. Mais j'essaie de lire, et même des textes internationaux.

F. W. : Du côté de la littérature internationale, précisément, dans votre conférence vous parliez de Chandler, Hammett,...

L. A. G-R : Oui, ce sont les pères, les grands-parents du policier.

F. W. : Je vois aussi une certaine proximité entre Espinosa et Maigret, de Simenon, non, qui attire la sympathie du lecteur ?

L. A. G-R : Oui, en effet.

F. W. : Et j'ai lu récemment Vázquez Montalbán. Je ne sais si vous avez pensé à son héros, Pepe Carvalho, quand vous avez créé Espinosa, mais il me semble que les deux personnages ont beaucoup de points en commun.

L. A. G-R : Ils sont absolument contemporains. Les textes ont été écrits au même moment. Au point où je me suis demandé si Camilleri ne m'avait pas plagié [il y a eu dans ce passage de l'interview un quiproquo. Je parlais de Vázquez Montalbán tandis que Garcia-Roza songeait lui à Montalbano, héros de l'écrivain sicilien Camilleri, dont le nom est un hommage rendu à l'écrivain de Barcelone. Après l'interview, nous avons élucidé ce quiproquo, et Garcia-Roza m'a montré son étagère, où trônaient en bonne place les deux œuvres, tant celle du Catalan que du Sicilien]²... à moins que ce soit moi qui les aie plagiés [rires].

***F. W.* : C'est donc une coïncidence si les ressemblances sont apparues, aussi nombreuses soient-elles ?**

L. A. G-R : Oui. Les personnages se ressemblent énormément !

***F. W.* : Pepe Carvalho, par exemple, est lui aussi un bon vivant. C'est également un lecteur ; il n'a pas, pour sa part, d'étagères étrangement disposées, mais il brûle les livres qu'il a lus.**

L. A. G-R : Oui, l'amante du policier Montalbano [suite du quiproquo], ainsi que le type de relation amoureuse qu'il a avec elle, ressemblent aussi beaucoup à l'amante et au type de relation amoureuse d'Espinosa. J'ai vraiment été très surpris, positivement... C'est tout simplement une coïncidence heureuse.

²Manuel Vázquez Montalbán et Andre Camilleri, eux aussi, ont articulé leurs univers romanesques autour d'un lien très étroit entre une ville – respectivement Barcelone et Vigàta, ville imaginaire de Sicile – et des personnages-enquêteurs forts en gueule – Pepe Carvalho et Montalbano. Comme dans le cas d'Espinosa, les promenades urbaines des protagonistes de cette littérature policière latine et méditerranéenne donnent souvent lieu à des divagations nourries par une âme rêveuse et par la littérature, dont ils sont férus ; enfin, leur rapport affectif avec la ville passe également par le plaisir de la bonne chère, des restaurants et des bars populaires. Ainsi Pepe Carvalho entame-t-il, dans *Los mares del Sur* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2014 [1979]) une conversation experte sur la qualité des « *jamones* » d'Espagne, au cœur même d'une enquête policière dans le quartier barcelonais des Ramblas. Pour ce qui est des romans de Camilleri et de l'habileté de l'auteur italien à créer une ville ancrée dans une identité insulaire très forte, on peut notamment se référer au roman *La lune de papier* (2008 [2005]).

F. W. : Surtout, la relation avec la ville est similaire.

L. A. G-R : Oui, en effet. J'aime beaucoup cet auteur [il parle de Camilleri]. Je l'ai connu. Il était ici à Rio de Janeiro, il avait participé à un salon du livre, je crois que c'était à Parati ; un des premiers festivals de Parati. Nous avons dîné ensemble ; il y avait ma femme, mon éditrice de la Companhia das Letras et lui-même. Je savais, par ses livres, qu'il aimait le poisson, alors j'ai demandé au patron de la *trattoria* où on était allé, celle aussi où Espinosa lui-même se rend toujours, de préparer un poisson. On s'est assis pour discuter, mais il était peu disert, il s'arrêtait souvent et laissait de grands silences, de sorte que la conversation fut très longue, entrecoupée de silences. Mais cet homme est très sympathique. Mon éditrice l'a raccompagné jusqu'à son hôtel et plus tard elle m'a dit : « Toi et Lívia [l'épouse de Garcia-Roza] l'avez enchanté ! Il vous a trouvés sympathiques, merveilleux ; il a adoré ce moment ! » Alors que, bon, on ne faisait que tenter de ne pas éteindre complètement le feu de la conversation... et lui en a été enchanté ! Tant mieux ! Il avait du reste beaucoup de choses qui le rapprochaient de son personnage, du lieu qu'il a créé.

F. W. : Belle anecdote, qui m'entraîne à rallonger le plaisir et à vous poser encore une dernière question. On a beaucoup parlé du lieu, de Rio de Janeiro, mais parlons maintenant du temps, de l'époque. Ce personnage, Espinosa, est empreint de nostalgie. Je me souviens d'une phrase, dans *Le silence de la pluie*, sur la relation entre « fast food et fast life » (2004 [1996], p. 180). Alors est-ce que votre œuvre – et je vous avais posé la même question au sujet du lieu – pourrait se situer dans une autre époque ?

L. A. G-R : Je crois que oui.

F. W. : Quelle est votre relation avec notre époque ? Avec la ville mondialisée par exemple ? Dans *Le silence de la pluie*, apparaît la société Planalto Minerações, cette grande entreprise multinationale, ce monde impersonnel...

L. A. G-R : Je crois que l'histoire de mon roman résiste au passage du temps, se maintient sur pied. Elle se passe aujourd'hui, pourrait se passer

dans 20 ou 30 ans et, je crois, aurait pu se passer il y a quelques décennies. À ceci près, que diable !, qu'il y a eu une dictature dans les années récentes. Sinon, d'une certaine façon les histoires d'Espinosa pourraient se passer aussi bien avant la dictature qu'après la dictature.

F. W. : Mais, en même temps, elle reflète un peu, de façon oblique, notre époque, n'est-ce pas, notamment dans ce choc entre un regard nostalgique sur le passé et la mélancolie qui est ressentie face au monde contemporain ?

Parfaitement ! L'histoire, je crois, pourrait se comprimer, se dilater... Elle peut tantôt gagner encore en mélancolie, et là le temps va plus lentement, ou bien renvoyer à un univers et à des attitudes plus maniaques, et là le temps s'accélère. Tu as parlé des livres de Fonseca il y a quelques temps, ses personnages sont un peu maniaques, tandis qu'Espinosa est plus mélancolique. Ce sont deux subjectivités différentes. Mais elles sont toutes deux parfaitement contemporaines, tout en pouvant se transplanter en avant ou en arrière dans le temps. Je crois qu'il n'y a pas de conflit sur cette question. Il faut dire quand même que Copacabana a beaucoup changé, des années 1950 jusqu'à aujourd'hui. Par exemple, dans mon enfance, je me déplaçais dans les rues, en bicyclette notamment. Je me baladais dans la rue, près de l'Arpoador. Je sortais de chez moi et j'allais jusqu'au Bairro Peixoto. Aujourd'hui, les parents ne laisseraient jamais un garçon de dix ans faire ce trajet seul. Et on jouait au foot dans la rue ; on ne s'arrêtait qu'à de rares moments pour laisser passer une voiture. Toute cette zone, entre ici et là [il montre le plan] – ce sont des mornes, n'est-ce pas, et imposants ? – toute cette zone, eh bien c'étaient des terrains vagues, sans constructions, et avec énormément de fruits. On sautait par-dessus les murs et on allait voler des fruits, enfin ce n'était pas vraiment du vol, on prenait les fruits qui étaient à disposition, c'était fantastique ! Tu te rends compte : en chemin, pour aller vers la mer, on allait avec mes amis sur les terrains vagues et on prenait des pitangas, des caramboles, des mangues... On faisait notre récolte de fruits et on allait à la plage ! C'était une Copacabana qui, géographiquement, était la même qu'aujourd'hui, mais qui, culturellement et socialement, était très différente. Il n'y avait aucun grand immeuble à Copacabana ! Aucun ! Ce n'étaient que des maisons. Soudainement, dans les années 1950, les immeubles ont émergé du sol comme sous l'effet d'une éruption volcanique. Les maisons ont été démolies, de grands immeubles les ont remplacées

et c'est la Copacabana qu'on connaît aujourd'hui. La transformation a été forte et violente en cette époque – je dirais des années 1940 et 1950 jusqu'à aujourd'hui. Avec une grande transformation sur le plan historique également, car nous avons vécu deux grandes dictatures. D'abord celle de Vargas, dans le temps de mon enfance, et avec tout cet arrière-plan lyrique de la Copacabana de mon enfance, je me souviens pourtant des membres de la police spéciale de Getúlio, qui portaient des képis rouges et qu'on voyait arriver de loin sur leurs imposantes Harley Davidson. On avait beau ne rien avoir fait d'interdit, et même si finalement nous n'avions que 10 ou 11 ans, on restait bien tranquille, c'était effrayant. Voilà : mes premières années à Copacabana, une géographie inscrite dans le temps de l'enfance heureuse, et en même temps, déjà, le début d'une histoire de violence. La dictature de Vargas fut très violente. Après cela, il y a eu un répit, une période républicaine, avec un autre changement, sans que celui-ci ne soit très clair. Et puis la dictature militaire. Et là, il faut dire la vérité : cela a épouvanté les Cariocas. Pas seulement les Cariocas, c'était général. Et à Copacabana même ! J'ai été professeur dans l'enseignement secondaire, avant d'être professeur universitaire, et je me rappelle que mes élèves avaient déjà peur de la police. Sans véritable raison. C'étaient des enfants de classe moyenne et ils avaient peur de la police, peur de dire des choses qui auraient ensuite pu arriver jusqu'aux oreilles de la police. Ils étaient pourtant totalement innocents, inoffensifs. Et quand ils sont entrés plus tard à l'université, ils étaient déjà complètement pris par cette violence qui se diffusait partout, sans qu'ils aient nécessairement été les victimes de violences physiques.

F. W. : Ainsi votre Rio de Janeiro est un Rio post-dictature...

L. A. G-R : En ce sens, oui. Depuis la fin de la dictature, il y a maintenant 30 ans, du temps a passé, mais il y a encore des résidus importants de cette période. Or un écrivain, quel qu'il soit, quel que soit son type d'écriture, n'est jamais étranger à toutes ces choses. Et quand bien même il le souhaiterait, le propre fait de vouloir y rester étranger représente déjà une façon d'être marqué par son temps. Ainsi, quand j'ai commencé mon œuvre de fiction, c'était un moment où il y avait encore de nombreux restes de l'ère militaire, comme des détritiques de cette période. Sans compter que, comme professeur universitaire, j'ai souffert de vraies menaces, très concrètes.

F. W. : Il y aurait là matière à un autre entretien, aussi long et passionnant que celui-ci ! Merci beaucoup, Monsieur Garcia-Roza. On pourrait également s'attarder sur votre bibliothèque, qui est magnifique ! Espinosa, dans vos romans, lit Conrad, Dickens, et pas seulement des auteurs policiers... Or je vois que votre bibliothèque est aussi éclectique que celle de votre héros.

L. A. G-R : Ah oui, j'aime beaucoup tous ces écrivains ! Dans ce bureau, ils sont là pour m'accompagner dans le processus d'écriture.

Références

CAMILLERI, Andrea. **La lune de papier**. Traduit de l'italien (Sicile) par Serge Quadrupani avec l'aide de Maruzza Loria. Paris: Pocket, 2008 (2005).

FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010 (1975).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O silêncio da chuva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Le silence de la pluie**. Traduit du portugais par Valérie Lermite et Eliana Machado. Paris: Actes Sud, 2004 [1996].

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Berenice procura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Na multidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Une fenêtre à Copacabana**. Traduit par Vitalie Lemerre et Eliana Machado. Paris: Actes Sud, 2008 [2004].

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. "O romance policial" [Conferência]. **Ciclo de Conferências "Vertentes da literatura brasileira"**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2015. Disponível em: <https://www.academia.org.br/videos/ciclo-de-conferencias/1o-ciclo-vertentes-da-literatura-brasileira-o-romance-policial>.

POE, Edgar Allan. « Double assassinat dans la rue Morgue ». **Histoires extraordinaires**. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Baudelaire. Paris : Michel Lévy, 1869 [1841], p. 33-91.

POE, Edgar Allan « L'homme des foules ». **Nouvelles histoires extraordinaires**. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Baudelaire. Paris: Le Livre de Poche, 1972 [1840], p. 63-77.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. **Los mares del Sur**. Barcelone: Planeta, 2014 [1979].

CRÔNICA DO DESCALABRO

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio, crônicas de um Brasil pós-político**. Goiânia: Caminhos, 2021.

Fábio Ferreira de Almeida¹

Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, GO, Brasil

João Cezar de Castro Rocha decidiu dar-se ao trabalho de se embrenhar nos esgotos do bolsonarismo com o propósito firme de “caracterizar a onda Bolsonaro” que, para ele, é “parte de um movimento mais amplo de reorganização das forças de direita no Brasil, que resultou na ascensão da extrema-direita” (ROCHA, 2021, p. 147). Retornou de lá, segundo depoimentos seus em diversos canais, com inúmeras anotações, cadernos e mais cadernos completamente preenchidos com os registros dessa descida. O resultado é o livro **Guerra cultural e retórica do ódio, crônicas de um Brasil pós-político**, recém-lançado pela editora goiana Caminhos. Nele, o autor perssegue o propósito nada singelo de

caracterizar a mentalidade bolsonarista por meio da guerra cultural, isto é, [estudar] o resgate insensato da Doutrina de Segurança Nacional, o alinhamento cego à matriz narrativa conspiratória do Orvil, a adesão náufraga ao sistema de crenças Olavo de Carvalho e, por fim, a crítica ruidosa a uma imaginária ‘ideologia de gênero’ como passaporte para a conquista do eleitorado evangélico e conservador (ROCHA, 2021, p. 147, grifos do autor).

No Posfácio do livro, o historiador Cláudio Ribeiro nos lembra que compreender o modo de funcionamento específico da sociedade brasileira, interrogando os modelos repetidos como lugares-comuns há décadas, é

¹Fábio Ferreira de Almeida, bacharel e mestre em filosofia pela Universidade Federal de Goiás, doutor em filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em co-tutela com a Université de Borgonha (França). Professor da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás desde 2009 e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia nas linhas de Ontologia e Metafísica e Estética e Filosofia da Arte. Temas de interesse: Filosofia Contemporânea, Filosofia Francesa Contemporânea, Epistemologia e História das Ciências, Filosofia e Literatura.

uma preocupação antiga de Castro Rocha. Hoje podemos avaliar, então, o quanto o ano de 2013, com suas manifestações estarrecedoras em mais de um sentido (e estes quase sempre orientados em direções divergentes), assim como em tudo o que se seguiu a partir de então, deve ter sido estimulante para alguém com esse interesse de reflexão e de pesquisa. Aqueles acontecimentos, deflagrados pela truculência policial contra um movimento que há muito reivindicava a gratuidade da passagem de ônibus em São Paulo e que, naquele momento, protestava contra mais um aumento de tarifa, como que abriram caminho para outros movimentos, menos espontâneos, menos populares, movimentos quase coreografados e, acima de tudo – *loi oblige* –, pacíficos, que culminaram com a eleição de Jair Bolsonaro, que em 2018 se tornou democraticamente presidente do Brasil. Curiosamente, a convulsão das ruas, essa explosão de uma revolta legitimamente popular que se alastrou pelo país foi, ao fim e ao cabo, o laboratório do movimento que levaria ao poder um dos projetos mais reacionários e autoritários da história da República. Pois o livro de João Cezar de Castro Rocha é sobre os mecanismos que tornaram isso possível.

O autor consegue resgatar elementos subjacentes a estes acontecimentos que nem sempre, ou quase nunca, são percebidos, mas que, na leitura do livro, se mostram como se há décadas gritassem nos ouvidos surdos (ou feitos moucos) de nossos analistas bem-pensantes, reforçando uma das estratégias que o bolsonarismo executa com rigor e eficácia admiráveis: cegar pelo excesso de clareza. Basta prestar atenção à composição ministerial e aos cargos secundários do governo de Jair Bolsonaro, e, especialmente, à presença inabalável de uma figura como a do General Augusto Heleno² à frente do Gabinete de Segurança Institucional para vermos comprovado o resgate da Doutrina de Segurança Nacional, concebida pela Escola Superior de Guerra para travar um combate violento e agressivo contra um imaginário inimigo externo. Basta dar uma olhada nas atitudes e publicações da pessoa nomeada para estar à frete de um ministério como o das Relações Exteriores, e perceberemos o peso da presença do sistema de crenças elaborado por Olavo de Carvalho em um paciente trabalho de trinta anos. Basta ouvir o que contam outros ministros, igualmente inamovíveis de seus cargos, como

²Como lembra Rocha (2021), citando o livro *Tormenta*, de Thaís Oyama, em 1977 o então capitão Heleno, que esteve ao lado de Sílvio Frota, “maior expoente da linha dura do regime militar, tentou emparedar o presidente Ernesto Geisel, a quem pretendia suceder e criticava por ser de ‘centro-esquerda’” (p. 164, grifo da autora).

o do Meio Ambiente, da Educação³, da Mulher, Família e Igualdade Social⁴, para que se veja em operação a mesma “lógica de Napoleão de hospício”, sobre a qual se equilibra um documento tão importante quanto ignorado, o **Orvil**. Tudo é tão explícito, tudo é escancarado de maneira tão pornográfica, que o livro de João Cézar de Castro Rocha torna-se ainda mais importante: ele nos mostra o que, de tanto ver, já não enxergamos, como se os nervos estivessem distendidos; como se, de tão surrados, já não sentissem, numa espécie de mecanismo de auto-preservação.

Orvil, que é “livro” escrito ao contrário, mimetiza ao revés o livro **Brasil nunca mais**, no qual estão compilados documentos sobre as atrocidades cometidas durante o regime militar. O **Orvil** pretende, assim, mostrar o contrário do que mostra o *livro*, como se dissesse, ao invés de “Brasil nunca mais”, “Brasil acima de tudo”... sempre. É também o que tenta fazer outro livro (outro “orvil”), incensado pelos bolsonaristas e pelo próprio Bolsonaro, cujo título também é de uma assombrosa clareza: espécie de versão tropical de **Main Kampf, A verdade sufocada** conta a versão reversa do que documentos, depoimento e fatos comprovam de maneira irrevogável, revelando um apego ao avesso e aversão à verdade factual. Seu autor, Carlos Alberto Brilhante Ustra, factualmente confirmado como um dos personagens mais macabros dos porões da ditadura, apresenta neste livro o país das maravilhas do bolsonarismo. No entanto, essa figura abjeta tem sido pública e impunemente homenageada tanto pelo presidente da República quanto pelo seu vice, o também militar Hamilton Mourão, e pelos três ou quatro filhos de Bolsonaro, que não se constrangem em desfilarem, inclusive pelos corredores do Congresso Nacional, vestidos em camiseta negra com os dizeres “Ustra vive!”. Tampouco são constrangidos por isso. Se pensarmos na obsessão de Jair Bolsonaro e seu governo por armas (o símbolo da campanha, como mostra a imagem tristemente célebre da capa do livro de Rocha, é a mimetização de uma pistola com os dedos) e nos

³Após dois anos de governo, Milton Ribeiro, atual ministro da educação, representa uma espécie de retorno à inépcia sabotadora de Ricardo Vélez, primeiro responsável pela pasta no governo Bolsonaro, indicado por Olavo de Carvalho. Entre o primeiro e o atual, houve Abraham Weintraub, que permaneceu à frente da pasta por mais de um ano, cumprindo a tarefa estratégica de aniquilar as estruturas construídas até então, seguindo à risca o manual olavista.

⁴Pressões políticas recentes obrigaram o ministro a que nos referimos aqui a pedir demissão do cargo, o que ocorreu em 29 de março de 2021. Atualmente, o noticiário vem reportando uma pressão crescente contra a permanência do ministro do meio-ambiente que, no entanto, se mantém chefe da pasta. Sobre a ministra da Mulher, Família e Igualdade Social, em meio a tamanha tormenta, pouco se tem ouvido falar. O que não deixa de ser inquietante.

documentários da produtora de vídeos Brasil Paralelo, podemos dizer que hoje o Brasil é *um país entre armas e orvis...*

*

Com a eleição de Bolsonaro, admitindo uma contabilidade muito genérica, mas nada imaginária, uma surpresa basbaque tomou conta de boa parte da população que não pôde mais dormir direito; também trouxe um contentamento momentâneo a outra parte que, indiferente, continuou dormindo com certa tranquilidade terceirizada; mas, com aquele resultado, um êxtase pletórico invadiu uma terceira parcela da população que, de tão exultante, tampouco conseguia pregar o olho⁵. Essa divisão geral em terços perdurou por todo primeiro ano desse governo.

No início de 2020 explodiu uma crise sanitária mundial que serviu para revelar aos incautamente tranquilos e aos excitados com a trágica ascensão do bolsonarismo o que pode um “mito”. Outro fenômeno curioso então se produziu no metabolismo político do brasileiro: aquele primeiro terço de nós continua insone de preocupação, de revolta e de vergonha; o segundo, ou continua indiferente ou se arranja como pode com sua consciência, convencendo-se de ter sido enganado, com o que preserva certa tranquilidade e, aos solavancos, dorme ainda; já o terceiro terço continua em festa permanente, brandindo narrativas que insistem no inverso dos fatos.

Em suma, desde a eleição de Bolsonaro, passando pela pandemia e por inúmeras crises pontuais, no fundo, nada mudou. O resultado disso é que dois terços da população brasileira está esgotado enquanto um terço permanece agarrado à mais profunda indiferença. O que aproxima os insones preocupados dos insones exultantes é, afinal, o cansaço produzido pela falta de sono, pois é nesse ambiente de cansaço e indiferença que grassa o bolsonarismo. Rocha coloca e busca responder à pergunta: o que é isso que nos está acontecendo?

Desde 2013, era preciso buscar entender a amplitude do fenômeno que marcaria aquele ano. E, de fato, de lá para cá esse esforço tem feito correr muita tinta, muito papel e muitos *posts* Internet afora. O espetáculo grotesco do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016, selou o destino deste país que, como ressalta ainda Cláudio Ribeiro em seu posfácio, “nunca deu certo como nação” (p. 286). Naquele momento estava confirmado o êxito do projeto bolsonarista que pavimentaria o caminho de Jair Bolsonaro

⁵O jornalista reacionário Percival Puggina transborda dessa exaltação em um vídeo divulgado logo após o resultado do segundo turno da eleição de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kt2cTY4VK_w&t=102s>. Acesso em 15/02/2021.

até presidência da República, ficando comprovado que as forças de extrema-direita souberam apropriar-se da energia que se liberou com as chamadas “jornadas de 2013”.

Ainda assim, até mais ou menos meados de 2018 (a campanha só começaria oficialmente em 16 de agosto daquele ano), muitos, senão todos os analistas duvidavam da eleição de Bolsonaro. Também pudera. Era inimaginável que um personagem que frequentava apenas, e se tanto, o anedotário dos bastidores mais exóticos da política nacional; que aquela espécie de *clown* histriônico que se agarrava à garantia constitucional de liberdade de expressão para atentar contra a constituição e contra a liberdade extravasando impropérios, xingamentos e outras ameaças desde que confrontado, no melhor estilo General Newton Cruz, enfim, era até então inverossímil que alguém assim pudesse ser democraticamente eleito presidente da República.

No entanto, também era preciso lembrar que em 2014, no rescaldo das manifestações de 2013, esse personagem foi o candidato a deputado federal mais bem votado no estado do Rio de Janeiro. Dois anos depois, um igualmente improvável Donald Trump seria eleito presidente dos Estados Unidos, com promessas pelo menos aparentemente tão inverossímeis quanto a de construir um muro que separasse o país do México. E, além destes, outros sinais deveriam ter feito soar alguma sirene de alarme. É muito interessante como Rocha persegue as origens e, como outros autores têm feito ultimamente⁶, destrincha a estratégia que, mundo afora, colocou em marcha essa guerra cultural e a eficácia constrangedora da retórica do ódio. O resultado da articulação desses dois fatores é o que o autor chama de “pós-política”, da qual seu livro nos oferece uma preciosa caracterização. Com efeito, agora sabemos que não se pode caricaturar esse movimento e muito menos seus epígonos. Bolsonaro foi a versão tristemente brasileira desse fenômeno global.

Um dos argumentos que levava muita gente (inclusive esse resenhista

⁶Muitos livros têm sido publicados a respeito desse movimento internacional. Dentre eles, vale a pena destacar **Guerra pela eternidade. O retorno do Tradicionalismo e a ascensão da direita populista**, de Benjamin Teitelbaum, com tradução de Cynthia Costa e publicado pela Editora Unicamp em 2020, *Os engenheiros do caos*, de Giuliano Da Empoli, com tradução de Arnaldo Bloch, publicado pela Editora Vertigo, **A máquina do ódio (2019)**, de Patrícia Campos Mello, publicado pela Companhia das Letras em 2020, além do **best-seller Como as democracias morrem**, de Steve Levitsky e Daniel Ziblatt, com tradução de Renato Aguilar, publicado pela Zahar Editora em 2018. Mesmo não sendo propriamente sobre o tema, acrescentaria a essa bibliografia o excelente **As leis fundamentais da estupidez humana**, de Carlo M. Cipolla, com tradução de Edmundo Barreiro, publicado pela Editora Planeta em 2020.

que ora lês) a não acreditar na eleição de Bolsonaro naquele 2018, que nunca acaba, era o fato de que, em sua história de 35 anos, a democracia brasileira parecia já ter dado provas bastantes de maturidade. Depois da elaboração de uma sofisticada constituição e, é certo, um percalço eleitoral no ano seguinte à sua promulgação, já acumulávamos a experiência de outras seis eleições presidenciais, das quais duas foram vencidas pelo projeto neoliberal de um sociólogo doutamente acanhado, duas outras foram vencidas por um ex-operário de esquerda e duas outras por uma mulher, também de esquerda. Claro que depois de amargar vinte anos de ditadura militar e de um passado marcado pelo autoritarismo, pelo patrimonialismo, pelo patriarcalismo e por todo tipo de desigualdade, descontados todos os problemas que são inerentes a qualquer democracia e aqueles específicos ao país, pensávamos ter chegado em 2018 com um saldo positivo. O que, então, justificaria tamanho retrocesso político? Parece ser essa uma das questões que impulsionam a pesquisa de Rocha, pois a sua arqueologia do fenômeno do bolsonarismo teve justamente que penetrar nessa fina camada de prática política minimamente razoável que encobria uma estrutura social e, principalmente, uma carga psíquica bem mais complexa e sombria. O saldo, por mais positivo que fosse, ainda não era suficiente para avaliar a recém-nascida democracia brasileira.

A imagem de uma arqueologia não é elaborada pelo autor dessa “crônica de um Brasil pós-político”, mas ela me parece apropriada, pois, como mostra o livro, foi precisamente esse lado mais primitivo de cada um que a estratégia bolsonarista, recorrendo aos meios que estivessem à disposição, foi capaz de desenterrar. E foram 57,8 milhões de brasileiros que extravasaram, por meio do voto na figura tosca e rasa do capitão; com as eleições de 2018, irrompeu esse lado que a política, a ética, a moral obrigam esconder, reprimir, até quem sabe sufocar. E era justamente isso que permanecia mal disfarçado pelo período em que se exerceu plenamente (ou, antes, minimamente) a democracia no Brasil. Retirada essa camada, vemos que, se as raízes do autoritarismo brasileiro atravessam sua curta história de quinhentos anos⁷, o bolsonarismo se nutre mais diretamente da truculência militarista e da violência institucionalizada que, com o golpe civil-militar de 1964, ganhou livre curso entre nós.

Não é necessário recontar aqui essa história e, nunca será demais ressaltar, é bom jamais esquecê-la. Reforcemos, como já mencionado acima, o que justificou a dissolução do Congresso Nacional e a decretação

⁷Pode ser observado em: SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

do estado de sítio naquela época que remonta a menos de setenta anos: a justificativa fundamental era um fantasioso temor de que o comunismo invadisse o país, violando lares e acabando com os bons costumes das famílias, desrespeitando a propriedade privada, expropriando fazendas, saqueando fábricas, usinas e até o comércio mais singelo, além, claro, de usurpar da intimidade de cada um a fé em Deus. A doutrina de segurança nacional, da Escola Superior de Guerra, se justifica essencialmente por isto. É certo que a configuração geopolítica dessa época torna essa história bem mais complexa. Outros interesses aí se imiscuíam e orientavam (inclusive com vultosos financiamentos) institutos como o IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais), encarregados de construções narrativas que os meios de comunicação se incumbiam; uns por covardia, outros por simples conviência, de disseminar. Rocha retrata muito bem essa história. Combinando esse trabalho de historiador com aquilo que ele chamou de “etnografia textual”, ou seja, um esforço em “descrever, da forma a mais acurada [possível], a lógica interna da mentalidade bolsonarista” (p. 17, grifo do autor), ele nos mostra que essa mentalidade foi gestada por esse medo quase atávico e pelas estratégias reativas que ele vem gerando. É a mesma estratégia que se repete hoje, só que, menos institucionalizada e mais capilarizada por meio do que gosto de chamar de “novas estratégias de convencimento”⁸.

E é até muito fácil enxergar como isso se dá. Por exemplo, enquanto escrevia essa resenha, fui confrontado com o mecanismo analisado no livro quando uma notificação de nova publicação do *Facebook* piscou no lado direito da tela do meu computador. Quase mecanicamente, cliço no ícone e, não trazendo nada de interessante a tal nova publicação, rolo rapidamente a página. Não tarda, me deparo com uma publicação do perfil de Jair Bolsonaro. Copio e colo abaixo (menos inspirado e mais como uma homenagem à “etnografia textual” de Rocha) o texto da postagem⁹:

- Não é fácil reconstruir um país destruído ao longo de décadas, ainda mais quando quem deveria ter trabalhado ao nosso lado para levar adiante o projeto escolhido nas urnas em 2018 decidiu, de forma egoísta, sabotar o próprio país e o próprio povo, mesmo em meio a uma pandemia.

- Hoje, iniciamos um novo capítulo e temos uma nova oportunidade de

⁸Permito-me remeter ao meu artigo disponível pelo link: <<http://ermiracultura.com.br/colonista/fabio-ferreira-de-almeida/>>. Acesso em: 24/04/2021.

⁹Eram, então, 22:30 do dia 03 de fevereiro de 2020 e o governo comemorava o êxito com que, com as boas e velhas negociatas, agora apenas mais escrachadas, já que não se tem nada a temer, muito menos a vergonha, colocaram na presidência do poder legislativo (Câmara e Senado) aliados do bolsonarismo.

trabalhar em conjunto pelo Brasil; colocando o país, e não mais interesses pessoais, no coração de cada decisão tomada; respeitando, acima de tudo, os anseios e as tradições do povo brasileiro.

- Temos tudo o que qualquer país sonha ter: recursos naturais, belezas sem igual e um povo maravilhoso e trabalhador. É preciso apenas coragem para levar adiante as mudanças e os valores que formam a identidade de nossa nação: Soberania, Liberdade, Fé e Família.

- Cabe a nós a consciência do momento histórico. Não existe nada mais gratificante para um homem do que servir a pátria e deixar um legado para as próximas gerações. Embora o caminho seja árduo, sabemos que a honra é feita de sacrifícios. Brasil acima de tudo; Deus acima de todos!

Patriotismo sobrecarregado de ufanismo, obsessão conspiratória, resignação fingida daquele que sabe o que deve ser feito (pouco aqui a metáfora do herói) e apelo religioso – e é importante notar que a combinação destes dois últimos aspectos confere ao bolsonarismo um caráter messiânico ao qual parte significativa da população se mostra ainda sensível –: estes são os ingredientes fundamentais que o bolsonarismo não fez mais que desenterrar e que maneja com espantosa habilidade. E para quê? Apenas para, sem disfarce, sem receio, e, principalmente, sem pudores, fazer concretamente o exato contrário, e nem é preciso dizer que aquilo a que se diz estar destinado a realizar (“levar adiante as mudanças e os valores que formam a identidade de nossa nação”), nada mais é que um grandiloquente *flatus vocis*. É essa a coragem medonha que caracteriza o bolsonarismo e, de fato, surpreende a eficácia da estratégia¹⁰. No Brasil, quem ensinou essa estratégia ao bolsonarismo, sendo o primeiro a utilizá-la, foi o protagonista que a etnografia textual de João Cezar de Castro Rocha (e considero esse um dos maiores méritos do livro) soube muito bem identificar. Figura com certo trânsito no cenário cultural brasileiro pelo menos até início dos anos 2000, Olavo de Carvalho é o verdadeiro articulador da “retórica do ódio”.

Autor de livros como **Astros e símbolos** (1985)¹¹ e **Astrologia e religião** (1986)¹², desde que seu discípulo, Felipe Moura Brasil, aliado ao editor Carlos Andreazza, colocou na boca dos manifestantes uniformizados em verde-amarelo o bordão “O Olavo tem razão”, tornou-se comum entre

¹⁰Até esse momento, a publicação havia recebido 163 mil reações positivas (“curtir”, “amei” e “força”). Também foi compartilhada 18 mil vezes e recebeu 19 mil comentários, dos quais os dez últimos foram todos positivos.

¹¹CARVALHO, O. *Astros e símbolos*. São Paulo: Nova Estella Editorial, 1985.

¹²CARVALHO, O. *Astrologia e religião*. São Paulo: Nova Estella Editorial (Coleção Eixo), 1986.

os opositores, do candidato num primeiro momento e do governo logo em seguida, caricaturar o cérebro por trás do bolsonarismo como “astrólogo”, “guru”, “maluco”, etc. A lição mais importante do livro **Guerra cultural e retórica do ódio** é a de que tal atitude revela apenas a perigosíssima ignorância dos opositores sobre quem é o inimigo que pretendem enfrentar. E Rocha mostra que, de fato, não apenas ninguém o conhecia (nem seus livros, nem suas estratégias) mas, pior, todos o menosprezavam. A perversidade da retórica do ódio está naquela mimetização orviliana. Para utilizar um termo da atualidade, a *invertida* se dá também caricaturando, bem como menosprezando aquele que ataca. Como numa aplicação, que não deixa de ser original, da lei de talião, em que a pena mimetiza o crime, o ataque com caricatura é revidado e punido... com caricatura. E o ataque, por óbvio, não tem a mesma eficácia, não tem a mesma adesão e, portanto, não tem o mesmo efeito que a caricatura reativa. Com isso, o bolsonarismo cresce, floresce e frutifica.

Um caso que ilustra maravilhosamente bem essa rigorosa estratégia envolveu a antropóloga Débora Diniz. Reconhecida pela excelência de seu trabalho acadêmico e conhecida por sua atuação em causas humanitárias, Diniz achou de, em uma rede social, desafiar Carvalho a debater com ela sobre o tema do aborto e, ao fazê-lo, cometeu o pecado de caricaturar o personagem: além de chamá-lo de astrólogo, avançou como prova de sua limitação e idiotia o fato de não ter encontrado sequer uma publicação sua registrada na Plataforma Lattes¹³. Com isso, Carvalho deitou e rolou. Disse, em resposta, que havia deixado de ser astrólogo quando Diniz ainda não tinha deixado as fraldas, que ele não perderia tempo em registrar suas inúmeras obras num *curriculum* Lattes e que não ter nenhum registro na plataforma era um privilégio que o colocava no mesmo patamar de figuras do quilate de um José Guilherme Merquior, de um Otto Maria Carpeaux, de um Mario Ferreira dos Santos, de um Antônio Olinto, isto é, autores de grandes obras e não de “artiguinhos acadêmicos” lidos apenas pela “corriola de militantes”, além do que não debateria nem com ela nem com ninguém um tema como aborto, pois seu pensamento se ocupa de coisas mais elevadas que, obviamente, ela não alcança¹⁴. E tudo isso com o cuidado

¹³A plataforma Lattes é uma ferramenta do CNPq que uniformiza o registro da produção acadêmica de todos os estudantes, professores e pesquisadores de todas as áreas no Brasil, facilitando não apenas a localização de trabalhos e pessoas, mas também funcionando como ferramenta de mensuração e avaliação da produção acadêmica nacional. É uma dessas inovações que, pelo menos de meu conhecimento, só existe no Brasil.

¹⁴Não se pode confiscar a razão de Carvalho: o sistema Lattes é apenas uma ferramenta técnica e está longe de aferir competência efetiva, como a comunidade acadêmica inteira também

malandro de manter uma compostura quase impecável, sem proferir um único insulto ou palavrão. Assistindo ao vídeo, quase dá para ouvir vibrar o séquito bolsolavista.¹⁵

Do mesmo modo que não se deve caricaturar o fenômeno Bolsonaro, nem o bolsonarismo, também é um erro caricaturar o trabalho de Olavo de Carvalho e João Cezar de Rocha, que com boa dose de paciência e admirável abnegação, conseguiu levar seus escritos a sério apesar de tudo. Não fazê-lo significaria deixar Carvalho em seu elemento, e aí, como o talento e a inteligência que tampouco se deve deixar de reconhecer à figura, ele propaga a influência de seu eficaz “sistema de crenças” urdido, na certa caracterização de Castro Rocha, por esse “escritor, metamorfoseado em ativista político no reino encantado do universo digital” (p. 26). Com efeito, “a prosa de Olavo de Carvalho manipula com esperteza uma gama de artifícios que, ao suprimir as mediações entre os pontos discutidos, inviabiliza o pensamento, demandando somente a adesão irrestrita à palavra oracular” (p. 55).

É exatamente isso que Olavo tem feito desde os anos 1990, inclusive sendo um dos pioneiros na utilização dos meios digitais e da liberdade assustadora que neles fica disponível a qualquer um. Essa influência foi ganhando força e entrou no século XXI arrebatando uma garotada que, em parte, agora, só pode reconhecer tristemente a parvoíce¹⁶. Mas é preciso continuar atento, pois muitos deles têm voz em grandes jornais e emissoras de TV, muitos inclusive tendo se manifestado a favor do bolsonarismo e do entorno que o alçou ao poder. Dentre estes, além dos já mencionados Felipe Moura Brasil e Carlos Andreazza, encontramos figuras como, entre outros, Pedro Sette-Câmara, Joel Pinheiro da Fonseca, Martim Vasques da Cunha, Alexandre Borges além de Reinaldo Azevedo que, sem a desculpa da ingenuidade juvenil, escreveu uma resenha do livro de Olavo de Carvalho,

reconhece. Ademais, particularmente, não vejo nenhum demérito em ser astrólogo, aliás, muito pelo contrário. Aqui simplifico tanto o desafio lançado por Débora Diniz a Olavo de Carvalho quanto a resposta que este divulgou no vídeo que pode ser acessado pelo link:<<https://www.youtube.com/watch?v=jOSGkgKZZ88>>. Acesso em 24/04/2021.

¹⁵O professor e psicanalista Christian Dunker cometeu o mesmo equívoco de Diniz: sem desafiá-lo. Dunker critica Olavo de Carvalho, seguindo mais ou menos o mesmo modelo da caricatura no artigo *Olavo de Carvalho, o “ideólogo de Bolsonaro”, contra o professor Haddad*, conforme pode ser consultado em: https://blogdaboitempo.com.br/2018/10/15/olavo-de-carvalho-o-ideologo-de-bolsonaro-contra-o-professor-haddad/#_fn1. Acesso em: 24/04/2021. A resposta veio, dessa vez sem conter a linguagem de calão, em: <https://olavodecarvalhoof.wordpress.com/2018/10/17/16-10-2018/>. Acesso em: 24/04/2021

¹⁶Foi o que fez, por exemplo, Martim Vasques da Cunha, no artigo “Tragédia ideológica” (VASQUES CUNHA, M. “Tragédia ideológica”. In: *Piauí*, agosto/20, nº 167, pp. 28-33).

O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota, da qual hoje talvez não se orgulhe.¹⁷

O “sistema de crenças Olavo de Carvalho” só teve sucesso, porque soube explorar as novas tecnologias de comunicação e as ferramentas digitais com as quais cresceu a geração que o segue (*blogueiros, youtubers, influencers*, etc.). O propósito dessa utilização do sistema de redes sociais é o de esvaziar o espaço público em que, de algum modo, a imprevisibilidade das trocas e das reações, o diálogo e a ação, se não impedem o surgimento, devem enfraquecer a capacidade de propagação de ímpetus destruidores e autoritários como este.

Nesse sentido, vale a pena ressaltar que o capítulo 1 de **Guerra cultural e retórica do ódio**, dedicado a analisar o “sistema de crenças Olavo de Carvalho”, se inicia com uma análise crítica do filme de Petra Costa, *Democracia em vertigem*. Para além dos comentários sobre os limites do filme, a referência cinematográfica não pode deixar de nos remeter a um outro filme que busca refletir sobre a mesma situação que o livro analisa, e que também gerou reações as mais diversas. *Bacurau*, como que completando uma espécie de trilogia iniciada por Kleber Mendonça Filho com *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), fornece uma espécie de radiografia cinematográfica da alma brasileira. O que me parece que vem ao encontro dessa “crônica de um Brasil pós-político”, ensaiada por Rocha, é o início do filme: uma longa sequência em que, ao som da canção *Objeto não identificado*, de Caetano Veloso, se vê a amplitude estrelada do universo até que um disco voador vai aparecendo na tela em lenta descida para o vilarejo Bacurau, situado em algum lugar do planeta onde a trama se desenrola.

A tecnologia é um aspecto decisivo no filme e a estética *Power Rangers* dessa descida extraterrestre (um disco voador do qual quase se pode ver a linha que o mantém suspenso diante da câmera cada vez que ele retorna na narrativa), que aterroriza os moradores de Bacurau e possibilita aos caçadores de gente organizarem sua diversão macabra que terminará em carnificina, reflete o uso que o bolsonarismo faz do arsenal tecnológico, hoje em dia amplamente disponível. As catárticas cenas em que os moradores do vilarejo eliminam esses caçadores pretensamente todo-poderosos também fletam com a estética de filmes B, contrastando não apenas com o arsenal tecnológico autêntico dos sofisticados equipamentos de extermínio utilizados pelo bando, mas também com o apuro técnico com que a trama é filmada e do qual o cinema contemporâneo não pode mais prescindir. Nada

¹⁷A resenha foi publicada em 02 de setembro de 2013 na revista *Veja*.

disso, contudo, serve de fato sem o despudor de recorrer a esses artifícios toscamente concebidos, improvisados com o que se tem à mão no momento. Ora, toda a campanha que elegeu Bolsonaro reflete essa habilidade com que os criadores de *Jaspion*, *Spectremen*, *Power Rangers* e afins seduziram toda uma geração de crianças e jovens, que são hoje os mesmos que dirigem organizações como Revoltados On-Line, MBL e Vem Pra Rua, que estão por trás da produtora Brasil Paralelo, e que foram fisgados e mobilizados pelos livros, pelos Cursos On-line de Filosofia (COF) e pelo programa *True Outspcak* de Olavo de Carvalho¹⁸. Uma caricatura risível, uma proposta totalmente inverossímil que tinha até um herói com trejeitos de robô de plástico *made in Chine* do seu lado, Jair Messias Bolsonaro. Eis o perigo que, de tão evidente, ninguém viu.

Uma das passagens do livro que reflete muito bem esse dispositivo que combina de maneira perigosa os recursos mais elaborados com um uso dos mais precários da tecnologia é quando Rocha (2021, p. 37) nos lembra que:

Na década de 1990, a estratégia de Olavo de Carvalho para combater a hegemonia da esquerda compôs um tríptico. No painel central, a publicação de uma trilogia; nos painéis laterais, de um lado, uma bem-vinda ampliação da bibliografia então dominante por meio da divulgação de autores conservadores e liberais; de outro, uma campanha virulenta direcionada estrategicamente contra os principais nomes da esquerda brasileira, que, em geral, ocupavam cátedras na universidade pública. Nessa época, ainda não predominava o fascínio adolescente pelo baixo calão e a monomania pela obsessão anal que definem os últimos quinze anos da oratória de Olavo de Carvalho (p. 37).

Com efeito, é possível visualizar esse tríptico mal-ajambrado pendurado em um fundo negro sobre a qual despencam, em velocidade alucinante, seqüências indecifráveis para qualquer cérebro humano de uns e zeros verdes, um muro intransponível como os que se vê em algumas seqüências do filme *Matrix*. O que sustenta esse tríptico nessa parede de código binário é apenas a velocidade programada com que as combinações desfilam. Ocorre que quando essa parafernália se encontra com a crueza e com a dureza da vida, quando o universo das redes cruza com o espaço público, ou mesmo com o que resta dele, pode explodir uma reação como aquela que Kleber Mendonça Filho filmou carregando nas tintas que imitam sangue e em explosão de braços e de cabeças: movimentos como *Occupy*

¹⁸Para comprovar isso, basta ver a entrevista que Alexandre Borges concedeu a Pedro Dória em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v1CL9seah2U>>. Acesso em: 20/04/2021

Wall Street, aqueles das chamadas primaveras árabes, e outros levantados que ocorreram mundo afora a partir 2010 são, parece-me, dessa natureza. O Brasil de Bolsonaro ainda está atravessando o estágio do massacre imposto pela “lógica de Napoleão de hospício” da “guerra cultural açulada fanaticamente pelo bolsolavismo” (ROCHA, 2021, p. 199).

**

João Cezar de Castro Rocha não se furta a dar, dos conceitos que elabora, definições precisas. Depois de analisar a “dissonância cognitiva” que tornou possível a criação do alucinado “sistema de crenças” de Olavo de Carvalho, a guerra cultural travada pelo bolsolarismo e a reabilitação *high-tech* da Doutrina de Segurança Nacional, a viragem à extrema-direita é, desde o título, entendida como a entrada do Brasil em uma era “pós-política”. E o que isso significa? Rocha responde: significa a “recusa da mediação institucional na organização da *pólis*, ao mesmo tempo em que a política se torna a paixão do dia a dia — paixão sem medida” (ROCHA, 2021, p. 232, grifo do autor). Nesse cenário pós-político, a crítica ao cineasta e ensaísta João Moreira Salles, para quem não existe bolsolarismo, mas apenas bolsolaristas, me parece das mais pertinentes. “Desentendimento inteligente” (p. 258), fustiga o autor que, a meu ver, incorre logo em seguida em um erro parecido.

Na conclusão de **Guerra cultural e retórica do ódio**, vemos a metáfora do jogo surgir com o objetivo de preparar uma possível resposta à pergunta que tem tirado o sono de pelo menos um terço da população: *o que fazer?* “Eis precisamente o que busquei realizar neste livro”, escreve Rocha (2021, p. 259): “de um lado, arrumar as peças no tabuleiro bolsolarista, a fim de passar da caricatura para a caracterização da lógica interna do movimento; de outro, propor conceitos que esclareçam o verdadeiro desafio: superar o bolsolarismo e não apenas derrotar Bolsonaro”. O que, penso, torna também essa metáfora *candidamente inteligente* é a não percepção de que as peças não estão desarrumadas no tabuleiro e que *o tabuleiro é bolsolarista*. E o que isso significa? Significa que as regras, a disposição das peças, as cores das casas, tudo muda ao sabor das circunstâncias e dos interesses exclusivamente bolsolaristas, ou seja, não há arrumação para o “tabuleiro bolsolarista”, pois o jogo é deles, está ganho por eles desde o início, ou seja, a conclusão precede as premissas, ou, o resultado está dado antes do pontapé inicial. Parece ser também isso a pós-política: como a verdade factual foi substituída pela mentira deslavada (evito a noção à *mode* de pós-verdade por desconfiar dela, o que não cabe aqui discutir), já não há mais regras a

compreender, já não há lógica interna e nem ordem a ser obedecida. Foi o que mostraram as análises do livro, e o que é comprovado pela realidade todos os dias. Superar o bolsonarismo, portanto, será muito mais difícil que derrotar Bolsonaro, muito mais difícil até do que parece acreditar o arguto autor dessa “Crônica do Brasil pós-político”.

Esqueçamos as narrativas delirantes, olvidemos as teorias conspiratórias labirínticas, deixemos de rebater as estultices do presidente: só a verdade factual vale o quanto pesa; vale enquanto faz pensar; porque se você parar pra pensar, na verdade, governo Bolsonaro não há. E precisamente porque há bolsonarismo em excesso (p. 265).

Eis a proposta inteligente e bem-intencionada de Rocha, diante da qual se poderia perguntar: será possível isso se admitirmos que vivemos, de fato, em uma era pós-política? Seguindo a lógica militarista e a empáfia de coronel, temo que o bolsonarismo não hesitaria em parafrasear – cheio de si – certo ministro da educação de tristíssima lembrança e mandaria às favas os fatos, às favas qualquer escrúpulo, especialmente com a verdade factual. E continua o autor: “Lanço os dados numa aposta: exercitar a ética do diálogo, que não vê o outro como um inimigo, porém um outro eu, cuja diferença enriquece minha vida, ao ampliar meu horizonte”. Diante da sensatez dessas palavras, passados mais de dois anos de governo Bolsonaro, a imagem que me ocorre é a seguinte: enquanto lançamos, crédulos, nossos dados, o bolsonarismo olha a mesa com um sorriso assombroso de quem está certo de que o tabuleiro é dele, como quem dissesse: festeje seu par de seis, ele logo será contra você. A pergunta já foi feita antes e, diante da convocação de Rocha para essa “ética do diálogo”, vale repeti-la, por mais que pareça não haver resposta evidente para ela: *como dialogar com fascistas?*

Permito-me concluir dizendo que penso que a situação a que chegamos é bem mais grave. E, como se diz popularmente, não se pode mais *dormir no ponto...* Num vídeo em que responde às negativas de Universidades e veículos de imprensa em discutir com ele, Olavo de Carvalho retruca: estão certos, calem a boca e deixem que eu falo¹⁹. Deixaremos? Novamente, é preciso levá-lo a sério – assim como o bolsonarismo, que só fala e não escuta –, pois o que eles querem é isso apenas: ter razão, ganhar sempre. O livro de Rocha, com a mestria e a honestidade do intelectual autêntico, faz soar a sirene de alarme que, espera-se, não nos deixará dormir de novo. É preciso

¹⁹O vídeo é indicado por Rocha em algum momento de seu vastamente documentado livro, mas não consegui localizá-lo para indicá-lo aqui, pelo que lamento.

estar alerta e sem cansaço, com o olho vivo e o espírito esperto e, como ao longo de seu livro Rocha parafraseia canções dando um sabor especial ao texto, permito-me até dizer: *pois não temos tempo de temer a morte*. A democracia tem desses paradoxos. Por aqui, até agora ela nos ofereceu uma tranquilidade pela qual quisemos pagar barato. Isso agora está nos custando caro demais.

OS BRANCOS TORMENTOS DA LEITURA

OS BRANCOS tormentos do testemunho. Comunicação por Georges Didi-Huberman. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: Culturgest. 15 mar. 2012. 1 vídeo (46 min). Disponível em: <https://proymago.pt/didi-video>. Acesso em: 19 abr. 2021.

Valdir Prigol
Universidade Federal da Fronteira Sul, UFFS, Chapecó, SC, Brasil

Em 2012, por ocasião do lançamento da tradução portuguesa do seu livro *Imagens malgré tout*, Georges Didi-Huberman fez uma palestra sobre o tema abordado no livro – a representação do holocausto –, a partir da proposição de uma leitura para a instalação *Entre a escuta e a palavra: Últimos testemunhos, Auschwitz-Birkenau, 1945-2005*, da artista Esther Shalev Gerz. Como ouvimos no início do seu trabalho:

Bom, eu procurei um tema que estivesse relacionado com o livro que hoje sai, mas, na verdade, não queria retomar o tema já tratado em *Imagens apesar de tudo*. Vou antes falar-vos de uma obra de arte. Trata-se de uma instalação recente, de 2005, realizada por Esther Shalev-Gerz, uma artista lituana, israelita, franco-sueca...É um dispositivo absolutamente notável que se intitula *Entre a escuta e a palavra: Últimos testemunhos, Auschwitz-Birkenau, 1945-2005*. Este dispositivo foi apresentado num amplo espaço da Câmara Municipal de Paris, em 2005, no quadro das comemorações da libertação do campo de Auschwitz (DIDI-HUBERMAN, 2012, 00:26-00:43).

A partir de sua relação com a instalação de Esther Shalev-Gerz, Didi-Huberman nos oferece uma leitura da obra e uma belíssima reflexão sobre a experiência de leitura. Como não é possível, nesta resenha, tratar dos múltiplos aspectos da palestra, gostaria de apresentá-la a partir da minha relação com ela e chamar a atenção para o modo como Didi-Huberman constrói a leitura.

A fala do autor, permeada por imagens que são projetadas ao público, possui em torno de 45 minutos. E não é difícil perceber que ela está

estruturada em três partes (em torno de 15 minutos para cada parte): 1) Apresentação da instalação *Entre a escuta e a palavra: Últimos testemunhos, Auschwitz-Birkenau, 1945-2005*, de Esther Shalev-Gerz, a partir da imagem dos “brancos”; 2) Uma memória “dos brancos” ligada à representação; e 3) Uma reflexão teórica sobre a representação a partir da imagem dos “brancos”. Não parece nada, mas essa estrutura coloca em funcionamento um modo de ler que nos interpela neste presente e sobre a qual discutiremos no final desta resenha. Essa estrutura é a mesma que Didi-Huberman tem usado em outros trabalhos e é a que vemos em autores como Walter Benjamin e João Cezar de Castro Rocha (para citar um leitor do presente). Vejamos como cada seção se constitui.

A primeira parte é impressionante (e comum ao mesmo tempo) porque Didi-Huberman começa a falar da instalação a partir da sua relação com ela e, conforme a descreve, vamos “vendo” a obra surgir diante de nós. Assim, descobrimos que a instalação nasceu de um convite da Câmara Municipal de Paris para Esther Shalev Gerz fazer uma obra que comemorasse os 60 anos da libertação do campo de Auschwitz. E, conforme escutamos a descrição feita por Didi-Huberman, lembramos o início de outro livro seu, em que ele nos diz que diante de uma imagem “[...] podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta...” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9).

Essa “trama de saber e de não-saber, de universal e de singular” e “de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta [...]” parece apontar para algo muito importante: o que vemos nesta primeira parte de sua palestra é um ponto de partida da leitura, e o ponto de partida parece ser a relação, isto é, o sentido parece nascer da relação entre Didi-Huberman e a obra da Esther Shalev-Gerz. Aqui podemos lembrar de Daniel Link, que define a leitura como “[...] a correlação de duas séries de sentido, uma inerente ao objeto e outra inerente ao sujeito” (LINK, 2002, p. 19), ou como propõe o próprio Didi-Huberman na belíssima leitura que faz do texto “Montanha abaixo”, de Walter Benjamin:

Esse texto de Benjamin descreve nada mais do que a montagem da experiência enquanto tal. Primeiro, há a queda do corpo: elemento sintomal de toda experiência em que o sujeito, levado por uma corrida literalmente “catastrófica” – figurada nesse trecho pela descida da montanha, o entulho das pedras, o peso do corpo, o passo intermitente, o cansaço físico próximo

do desabamento -, torna-se o brinquedo de seu próprio movimento. Em seguida, há o surgimento das imagens, elas também intermitentes, fulgurantes, renovadas a cada passo, como um jogo [jeu] psíquico com a própria queda. Há, enfim, a constituição de um saber – até mesmo de uma sabedoria – disso tudo: como o alcance [enjeu] do movimento de queda e do fogo de imagens reunidos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 162-3).

E o saber que nasce da relação com a obra de Esther Shalev-Gerz nos coloca dentro da instalação. É impressionante como, mesmo não conhecendo a obra da autora, nos sentimos passando por ela (e capazes de falar dela) ao assistirmos à descrição feita por Didi-Huberman e às imagens projetadas com fotos e vídeos da instalação. Assim, descobrimos que a obra é composta por 60 testemunhos de 60 sobreviventes do holocausto, com durações variáveis, disponibilizados em 60 notebooks, os quais estão posicionados em mesas que possuem entradas para os visitantes, simulando uma conversa face a face entre o espectador e o testemunho. Além disso, nos diz o autor, a artista separou e montou todos os momentos em que os sobreviventes param de falar, afetados pelo “branco”, e os exibiu em três telões localizados na parte superior da Câmara Municipal de Paris.

Como diz o autor:

Silêncios mostrados mas também, portanto, silêncios montados. De tal forma que se constituiu o que eu chamaria uma espécie de atlas dos brancos...um atlas dos silêncios. Donde, por fim, se desprende algo como o verdadeiro *gestus*, mas é um *gestus* implícito, se me é permitido dizê-lo, dos testemunhos enquanto tal (DIDI-HUBERMAN, 2012,12;38-13:08).

Essa primeira parte é belíssima, pois, ao mesmo tempo que apresenta a instalação de Esther Shalev-Gerz, nos propõe uma imagem – os “brancos” – para lê-la. Em *Diante da imagem*, Didi-Huberman faz uma reflexão sobre a leitura de imagens e sugere que o ponto de partida de nossa relação com as obras é sempre um trecho e não um detalhe. Para o autor, é no trecho que encontramos o sintoma, o saber (para lembrarmos do texto sobre Walter Benjamin) ou o vaga-lume, termos que podemos utilizar para nomear o que nasce de nossa relação com as imagens ou também poderíamos pensar aqui na noção de metáfora, tal como proposta por Michel Pêcheux.

Antes de partir para a segunda parte, talvez caberia ressaltar que é o trecho, ou seja, a montagem dos silêncios, que sustenta todos os gestos de leitura de Didi-Huberman em sua palestra. A apresentação de Didi-Huberman é construída para chegarmos neste trecho da obra, da montagem

de silêncios, ou melhor, da montagem de brancos.

O início da segunda parte é impactante (e singelo ao mesmo tempo): “Pouco importa, passemos à frente... Gostaria de vos dizer rapidamente em que é que esta obra me fez pensar inicialmente. Imaginei, perante aquela montagem de silêncios...” (DIDI-HUBERMAN, 2012, 13:41-13:53). Aqui Didi-Huberman fornece uma memória para a imagem dos “brancos” na obra de Esther Shalev-Gerz e a aproxima de uma parábola hassídica sobre o esquecimento e de uma cena de Shoah, o filme de Claude Lanzmann, mais especificamente da sequência de Abraham Bomba em que há a presença dos brancos no seu testemunho.

Assim, para colocar em cena aquilo que lembra ao ver a obra de Esther Shalev-Gerz, Didi-Huberman constrói uma espécie de atlas. A memória aqui aparece como uma montagem daquilo que o palestrante lembrou na sua relação com a instalação. Nesse sentido, também nós, espectadores de Didi-Huberman, lembramos dos autores com os quais ele parece dialogar na construção de suas leituras, justamente na direção da leitura como atlas, como Aby Warburg e Walter Benjamin. Aqui podemos lembrar ainda como, em um poema da Marília Garcia (Parque das ruínas), a leitura aparece como atlas temporário. Ou das reflexões sobre memória, por Michel Pêcheux.

A questão é que essa parte é decisiva para o trabalho e também para pensarmos como lemos. É possível imaginar que lemos lembrando e é assim que atribuímos uma história para as imagens que nascem das nossas relações com os textos.

A terceira parte parece, então, uma reflexão teórica sobre a representação a partir da imagem dos “brancos”. Vejamos como inicia esta parte:

Voltando à obra de Esther Shalev-Gerz, que está, claro, absolutamente ligada a esta problemática, poderíamos fazer duas referências suplementares... Procuro fornecer-vos uma rede de referências possíveis... São referências filosóficas, que podem ser encontradas, em França, em dois filósofos que refletiram sobre a questão da irrepresentabilidade (DIDI-HUBERMAN, 2012, 27:57-28:27).

E, a partir desse ponto, o autor discute com Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière, e depois com Roland Barthes, sobre a questão da representação do holocausto, questionando a noção de irrepresentabilidade proposta pelos dois primeiros autores. E assim, aos poucos, se aproxima da ideia do título – Os brancos tormentos do testemunho – ao analisar como cada palavra que

o compõe ajuda a refletir sobre as possibilidades de pensar a imagem. Como ele diz em “Inquietar-se diante de cada imagem”:

Eu trabalho somente com singularidades (não tenho nada de geral a dizer sobre “a arte”, “a beleza” etc.) na medida em que as singularidades têm essa potência teórica de modificar nossas ideias preconcebidas, portanto, de solicitar o pensamento de uma maneira não axiomática: de uma maneira heurística (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 4).

Esse movimento de leitura é fundamental porque a teoria não é ponto de partida (nem a história), mas é mobilizada pela imagem dos “brancos”. Aqui temos um sentido de teoria próximo do que vemos em João Cezar de Castro Rocha:

[...] proponho que se recupere o sentido originário da palavra teoria, através do retorno à origem grega. O verbo *theorein* quer dizer “olhar para”, “contemplar”, “pesquisar”, o que supõe um objeto a ser contemplado e pesquisado – e a tautologia é indispensável, pois esclarece o caráter transitivo da atividade teórica na cultura clássica. A *theoria* somente se articula no enfrentamento com um objeto determinado (ROCHA, 2008, p. 67).

Ou como vemos nos textos do próprio Didi-Huberman (2011), especialmente em “Inquietar-se diante de cada imagem”, em que ele considera a teoria é mobilizada a partir da relação que o espectador estabelece com a imagem. Reflexão parecida sobre a teoria vemos no belíssimo e provocativo texto “Reflexões críticas: na cama com Madonna”, de Thierry de Duve.

Nesse sentido, a palestra de Georges Didi-Huberman nos apresenta uma prática de leitura e, ao mesmo tempo, uma teoria sobre a leitura. Os brancos tormentos são dos testemunhos, mas também são da leitura. Diferentemente dos “pontos vazios” que Iser propõe em relação a um texto literário, podemos pensar que os brancos estão mais próximos ao que Barthes (1987) propõe em “Escrever a leitura”: “Nunca vos aconteceu, ao ler um livro, interromper constantemente a vossa leitura, não por desinteresse, mas, pelo contrário, por afluxo de ideias, de excitações, de associações? Numa palavra, não vos aconteceu ler levantando a cabeça?” (BARTHES, 1987, p. 27). Como os brancos na obra de Eshter Shalev-Gerz, “ler levantando a cabeça” parece um modo de fazer relação entre o vivido e o narrado; na leitura, pode ser o momento em que, da relação entre texto e leitor, nasce um saber, uma imagem ou uma possibilidade de sentido.

Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Chapecó: Argos, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Flanagens**, 2011. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>. Acesso em: 19 abr. 2021.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **Exercícios críticos**. Chapecó: Argos, 2008.

O ROMAN À CLEF AMAZÔNICO CHIBÉ, DE RAIMUNDO HOLANDA GUIMARÃES: ANACRONISMO, POÉTICA DA EMULAÇÃO E SUAS CIRCUNSTÂNCIAS¹, DE JOSÉ VICTOR NETO

Saulo Neiva

Université Clermont Auvergne, Clermont-Ferrand, France

Nos seus dois primeiros capítulos, esta tese de doutorado analisa, primeiramente, os processos de elaboração do romance *Chibé* (1964), do autor paraense Raimundo Holanda Guimarães, para, num segundo momento, confrontá-lo, num exercício de leitura comparativa ao romance do libelista francês Marquês de Pelleport, *Les Bohémiens* (1790). Os dois romances, separados por séculos, têm em comum o fato de se inscreverem na linha do *roman à clef*, gênero romanescos em que pessoas reais são representadas sob o disfarce de personagens fictícias através do uso de pseudônimos.

A tese de José Victor Neto defende que, em *Chibé*, Holanda Guimarães representou, através de seus personagens ficcionais, pessoas reais moradoras da Vila do Apeú, na cidade de Castanhal, no Pará, expondo suas intimidades e revelando casos escandalosos. A polêmica instaurada pela publicação do romance culminou em ameaças de morte a Holanda Guimarães – que teve de se ausentar da cidade –, e na destruição de todos os exemplares do livro a que tiveram acesso as pessoas que nele se acharam retratadas, restando apenas seis exemplares conhecidos. De forma similar, o Marquês de Pelleport escreveu o seu romance difamatório *Les Bohémiens* durante seus anos de detenção na Bastilha, caluniando através de personagens ficcionais todos aqueles que considerava responsáveis pela sua prisão. O editor do livro, também caluniado por Pelleport, destruiu a maior parte de sua tiragem, restando dele igualmente apenas seis exemplares conhecidos.

Após os dois capítulos introdutórios, em que apresenta traços da vida e da obra de Holanda Guimarães e de Pelleport, o autor da tese desenvolve um terceiro capítulo dedicado à definição do gênero *roman à clef*, ressaltando

¹Tese orientada pelo Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha, defendida em 2020, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro.

suas características e distinguindo-o de gêneros como o romance histórico e a autobiografia. O autor realiza também um panorama histórico-evolutivo do gênero, demarcando suas origens entre a França e a Espanha do século XVI, seu desenvolvimento no século XVII, e sua decadência perante a crítica a partir de meados do século XIX, ressaltando, porém, sua sobrevivência contemporânea e seu destacado sucesso junto ao público.

Com o objetivo de compreender a escolha de Holanda Guimarães em escrever o romance *Chibé* em forma de *roman à clef*, em uma época em que este gênero já era considerado decadente, o autor toma como referências as teorias acerca do *anacronismo*, conforme Saulo Roberto Neiva (2014; 2018; 2019), e defende que a escrita do romance *Chibé* por Holanda Guimarães constitui um gesto de “anacronismo deliberado”. Abordando as teorias sobre a *poética da emulação*, conforme João Cezar de Castro Rocha (2013; 2017a; 2017b), o autor demonstra ser outro *roman à clef* - *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado - o objeto da emulação literária adotado por Holanda Guimarães para a escrita do romance *Chibé*. O autor destaca também a importância de se considerar as circunstâncias em que estava inserido Holanda Guimarães para a compreensão de seu processo de emulação literária, e as aborda a partir do conceito de *contexto de emulação*, sua contribuição teórica aos estudos da *poética da emulação*.

Por fim, o autor realiza um estudo comparativo entre os romances *Chibé* e *Les Bohémiens*, abordando não somente os aspectos estéticos e temáticos intrínsecos às duas obras, mas também as circunstâncias contextuais em que os dois autores estavam inseridos, dando destaque à vingança como motor narrativo para a escrita de seus romances sob a égide do gênero *roman à clef*. O autor finaliza a tese afirmando seu intento de contribuir com as escassas pesquisas sobre *roman à clef*. Destaca por fim a importância do estudo desses dois romances sequestrados aos olhos do público, e da noção de *contexto de emulação* como contributo aos estudos da *poética da emulação*.