



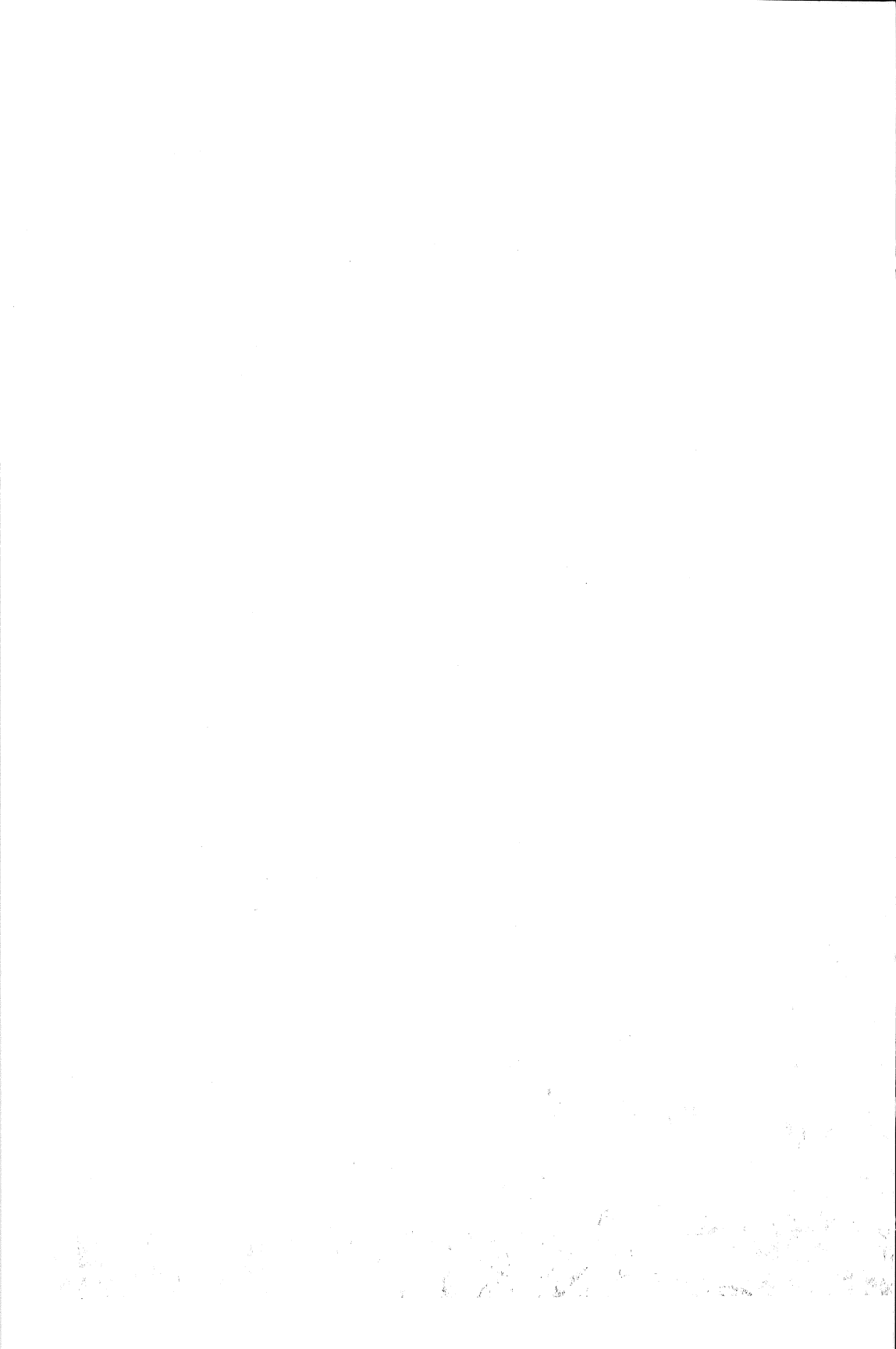
REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 43 / ANO 24 / 2011

# BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE





Copyright © 2011 by Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

**BRASIL BRAZIL**

---

## **BROWN UNIVERSITY**

### **President**

Ruth J. Simmons

### **Provost**

Mark S. Schlissel

### **Vice-President for Research**

Clyde L. Briant

### **Dean of the Graduate School**

Peter M. Weber

### **Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies**

Luiz Fernando Valente

### **Director of Graduate Studies, Department of Portuguese and Brazilian Studies**

Nelson H. Vieira

---

## **ASSOCIAÇÃO CULTURAL**

## **ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO**

### **Presidente**

Luis Fernando Verissimo

### **Secretária-Geral e Tesoureira**

Maria da Glória Bordini

### **Curador**

Fernanda Verissimo

---

**ENSAIOS**

- A crítica literária contemporânea: entre o contingente e o histórico ...** 5  
José Luís Jobim

- O continente, o mar, a ilha: o mito fundador do Brasil  
na historiografia e na literatura .....** 43  
Ana Beatriz Demarchi Barel

- Sete razões para ler Helen Caldwell .....** 58  
Atilio Bergamini Júnior

- Por uma distinção entre a poesia literária e a canção popular .....** 90  
Lauro Meller

**ENTREVISTA**

- Moacyr Scliar: "Escrevo porque gosto de escrever" .....** 111  
Por Regina Zilberman

**LITERATURA**

- Literatura e vida.....** 119  
Moacyr Scliar

**RESENHAS**

- Reinaldo Moraes.**  
*Pornopopéia* ..... 125  
Gabriel Villamil Martins

- Richard A. Gordon.**  
*Cannibalizing the Colony: Cinematic Adaptations of Colonial Literature  
in Mexico and Brazil*..... 130  
Thayse Lima

- Miguel Sanches Neto.**  
*Então você quer ser escritor?* ..... 133  
Naira de Almeida Nascimento

- Antonio Arnoni Prado.**  
*Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo* ..... 139  
Marcelo Lotufo
-

---

**Editors/Editores**

Nelson H. Vieira (Brown University)

Fernanda Verissimo

(Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Associate editors/Editores associados**

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Graphic Design**

Flávio Wild

**Electronic editing/Edição eletrônica**

Suliani Editografia Ltda.

**Copy editing/Revisão de provas**

Gilberto Miranda

**Editorial board/Conselho editorial****USA**

Candace Slater (University of California at Berkeley)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Nicolau Sevcenko (Harvard University)

Paul Dixon (Purdue University)

Renata Wasserman (Wayne State University)

Susan Canty Quinlan (The University of Georgia)

**BRASIL**

José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Marisa Lajolo (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Renato Cordeiro Gomes

(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Tânia Rösing (Universidade de Passo Fundo)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais)

Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)

## A CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA: ENTRE O CONTINGENTE E O HISTÓRICO

José Luís Jobim

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Universidade Federal Fluminense

**Abstract:** Investigating historical ideas and positions which led to contemporary literary criticism, the article discusses the system of production and circulation of Brazilian criticism. It considers the materiality of the process, institutional pressure on readers and critics, printed and digital media, as well as the role of education in the long duration.

**Key words:** Contemporary Brazilian criticism; historical perspective; critic institutions; printed and digital press; reader education.

Neste trabalho, investigaremos e discutiremos um universo de ideias e posições sobre a crítica literária contemporânea, levantando hipóteses sobre o seu real *status* e sobre a adequação das definições e limites propostos para ela, nos séculos XX e XXI. Para tal, demonstraremos como o meio em que se produz a crítica e as instituições a ela relacionadas geraram práticas que só podem ser entendidas em perspectiva histórica e à luz de contextos anteriores àqueles dois séculos.

Na contemporaneidade – dentro da qual a literatura, entre outras coisas, é também uma mercadoria e está relacionada a certas finalidades e práticas institucionais – discutiremos a materialidade do complexo sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos, que informa e enforma

leitores e críticos contemporâneos, e do qual participam, de maneira diversa e em graus diferentes, os críticos, os editores, o sistema educacional, a imprensa, etc.

Mostraremos que, embora seja muito comum falar das instituições que visam à repercussão mais imediata, como a grande imprensa diária e a crítica que nela se publica (até porque os resultados de sua atuação são mais visíveis a curto prazo), se pensarmos em processos de longa duração, por exemplo, as instituições educacionais deveriam ser objeto de atenção maior. E, no que diz respeito às novidades do final do século XX e início do século XXI, mostraremos como e por que a entrada em cena do meio digital alterou a produção e circulação da crítica literária e de seus objetos, as obras literárias.

## I

Como demos a este ensaio o título de *Crítica literária contemporânea: entre o contingente e o histórico*, começamos por definir o que entendemos por *contemporâneo*, *contingente* e *histórico*. Veremos a seguir que há uma conexão de sentido entre esses três termos. Iniciemos pela noção de *contemporâneo*.

Ao refletir recentemente sobre o desejo de ser *contemporâneo*, o poeta, filósofo e crítico Antonio Cícero argumentou:

Quando [...] digo que uma coisa ou pessoa é contemporânea, sem explicitar de quê ou de quem, fica sempre implícito que essa coisa ou pessoa é contemporânea de mim, que estou a dizê-lo. Se digo, por exemplo, “Giorgio Agamben é um filósofo contemporâneo”, quero dizer que ele é meu contemporâneo: o que poderia ser dito pelas palavras “Giorgio Agamben é um filósofo do mesmo tempo que eu” (2009).

O filósofo italiano Giorgio Agamben, citado por Cícero, já disse, por outro lado, que pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente *contemporâneo* aquele que não coincide perfeitamente com esse tempo, nem está adequado às suas pretensões, sendo, portanto, nesse sentido, inatual:

exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Para Agamben, a *contemporaneidade* é uma relação específica com o próprio tempo, uma relação que adere a este e concomitantemente dele se distancia – uma relação com um tempo passado que adere ao *contemporâneo* e tem uma produtividade através das dissociações e dos anacronismos: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela” (2009: 59).

A interpretação que a crítica contemporânea tem do texto (contemporâneo ou não) está longe de remeter apenas ao presente. Ela se dirige também ao que, no texto interpretado, significa uma referência a um tempo anterior, mesmo quando se trata de uma denegação, uma rejeição, uma tentativa de dissociação do passado. Afinal, para essas operações ocorrerem, funcionalmente elas precisam de ter um referente prévio em relação ao qual proponham se dissociar, que possam rejeitar, denegar, etc., mesmo quando esse referente não é reflexivamente consciente para quem a ele se refere. Se o passado adere ao presente e dele se distancia, como quer Agamben, então isso significa dizer que, antes mesmo de produzirmos na contemporaneidade um juízo crítico que atribua determinado sentido a uma obra literária, já temos um horizonte histórico em que uma anterioridade prévia dialoga com essa atribuição atual.

Quanto ao termo *contingência*, o dicionário Houaiss registra que ele remete à “possibilidade de que alguma coisa aconteça ou não”; a “fato imprevisível ou fortuito que escapa ao controle”; ao “caráter do que ocorre de maneira eventual, circunstancial, sem necessidade, pois poderia ter acontecido de maneira diferente ou simplesmente não ter se efetuado” (Instituto Antonio Houaiss, 2001: 818). É na direção desse último sentido que caminha Niklas Luhmann, em sua teorização sobre sistemas sociais ([1984]1995; [1992] 1998). Quando estamos falando sobre crítica

literária, *contingência* pode significar a possibilidade de levantar hipóteses que talvez não fossem levantadas, se ficássemos no âmbito do que já foi proposto; tentar ir além daquilo que o sistema em que a crítica se insere pode compreender, trazendo elementos que não são visíveis ou não foram tematizados pelo sistema que está posto, porque são externos em relação ao âmbito de compreensão deste sistema.

Na contemporaneidade, temos uma situação em que nem a crítica pode ser separada de forma absoluta das situações complexas em que se produz e se usa, nem o crítico é um pensador isolado, uma ilha em si mesmo; ambos enraízam-se em comunidades históricas, nas quais o mundo sempre já é investido e penetrado de sentidos previamente articulados, que dão continuidade a relações (de *adesão*, *dissociação*...) com o que se produz no presente. Ao longo de nosso ensaio, vamos falar da crítica nesta contemporaneidade. Como vamos priorizar os séculos XX e XXI, comecemos pelo XX.

Quando publicou a sua série de conferências na Universidade de Harvard, nas famosas Charles Eliot Norton Lectures, no início dos anos trinta do século passado, o poeta e crítico Thomas Stearns Eliot (1888-1965) observou que o crítico “deve nos convencer de seu gosto”, bem como que “o rudimento da crítica é a habilidade de selecionar um bom poema e rejeitar um mau poema [...]” (s. d.: 18. Trad. minha). T. S. Eliot era adepto da crítica formadora do gosto estético, mas expressou também uma opinião ácida sobre a prática real dos críticos no seu cotidiano:

Pode-se esperar que a maioria dos críticos somente papagueie a opinião do último mestre da crítica; entre mentes mais independentes ocorre um período de destruição, de superestimação ridícula e de sucessivas modas, até que uma nova autoridade chegue para introduzir alguma ordem (s. d.: 109).

Note-se que Eliot imaginou um sistema no qual há uma voz dominante, a do “último mestre da crítica”, e outras subalternizadas, as da

“maioria dos críticos”, numa condição contextual em que a dominância pode significar uma reiteração por outros ou de um mesmo julgamento, ou de resultados análogos ao que “o último mestre da crítica” decretar. A ideia de uma “superestimação ridícula” de autores e obras evoca a possibilidade de seu oposto: uma “subestimação ridícula”. E há também a referência à continuidade do sistema com a substituição dos personagens e a manutenção dos mesmos papéis, embora com atores diferentes: aquele que fez o papel de “último mestre da crítica” seria substituído por outro, mas os papéis de “mestre da crítica” e da “maioria dos críticos” permaneceriam, apesar de serem outros atores, o primeiro dando o tom para os demais seguirem.

Sabemos hoje que tanto a “superestimação” quanto a “subestimação ridícula” são fenômenos observáveis com muita frequência, principalmente na avaliação de autores e obras que são contemporâneos ao crítico. Nesse caso, visto que não há uma memória de juízos prévios – memória que existe em relação aos autores e obras já criticados no passado –, então o peso da crítica do presente é muito maior, pois cabe a ela inaugurar a série de juízos sobre a obra que surgiu agora.

Se quiséssemos buscar um exemplo histórico dessas questões na crítica brasileira, poderíamos mencionar, na passagem do século XIX para o XX, o nome de Sílvio Romero (1851-1914). Na sua longa atuação como crítico, ele fez o que poderíamos chamar de “superestimação ridícula” de Tobias Barreto (1839-1889), ao mesmo tempo em que elaborou uma “subestimação ridícula” de Machado de Assis (1839-1908), ao considerar Machado inferior a Tobias, a quem hoje só se lê por dever profissional. Sabemos que nessa subestimação havia um tanto de vingança em função de uma crítica severa que Machado tinha feito a Romero como poeta, quando este era jovem. Romero praticamente declara isso no seu livro significativamente intitulado *Machado de Assis*,<sup>1</sup> publicado em 1897, deixando claro que está respondendo àquela crítica

machadiana de 1879: “Não retruquei [ao artigo de 1879 de Machado] e o faço agora.” (1992[1897]: 74).

Como uma espécie de justificativa e ao mesmo tempo um depoimento opinativo sobre o sistema literário de sua época, Romero avalia que a crítica negativa em começo de carreira podia ser devastadora para um candidato a escritor, no Brasil de então:

É uma questão de começo de carreira, de jeito de aparecer: se o candidato, por qualquer circunstância, deu no gosto, agradou ao paladar dos noticiaristas e pilhou um elogio, pode contar que está de carreira feita. O público, more pecoris, não desmancha mais o seu juízo; o homem pode daí por diante dizer tolices a fartar. Se, porém o malfadado, por qualquer motivo, teve a desventura de desagradar, leva como batismo uma sova, e daí por diante está perdido (1992[1897]: 56).

Veja-se por um lado a referência a “dar no gosto”, “agradar”, o que poderia gerar um “elogio”; por outro lado, “desagradar” significaria “levar como batismo uma sova”, e estar “perdido” daí para adiante. Romero dá, então, uma enorme importância à crítica contemporânea ao escritor, já que a primeira recepção do autor, na opinião dele, pode ser decisiva para o bem ou para o mal – se “der no gosto” ou se “desagradar”.

No entanto, se considerarmos que o “gosto” mencionado por Romero está mais ligado ao senso comum, à perspectiva predominantemente herdada que em determinado momento histórico fundamenta atos singulares de interpretação, orientando os julgamentos de forma a apreender o que é familiar nas obras literárias que o público em geral e o crítico em particular leem, então disto resulta que as obras com as quais o crítico e o público em geral se relacionam já são de alguma forma julgadas a partir de experiências anteriores.

Na contemporaneidade – dentro da qual a arte, entre outras coisas, é também uma mercadoria e está relacionada a certas finalidades e práticas institucionais – existe um complexo sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos. Desse sistema participam, de maneira diversa e em

graus diferentes, os críticos, os editores, o sistema educacional, as academias, os museus, a imprensa, etc. É muito comum falar das instituições que visam à repercussão mais imediata, como a imprensa, até porque os resultados de sua atuação são mais visíveis a curto prazo. No entanto, se pensarmos em processos de longa duração, as instituições educacionais mereceriam atenção maior, como veremos adiante.

Os críticos (literários, de arte, teatrais, de cinema, etc.) no Brasil foram e são uma parte fundamental do referido sistema: aquilo a que dão espaço e que selecionam, ou aquilo que vetam nos cadernos culturais, nas seções de jornais e periódicos, nos ensaios, tem repercussão social. Assim se compreende por que as seções de certas revistas, só por mencionarem determinado livro, filme ou disco, podem desencadear um grande volume de vendas. No jornal editorial *Leia* (número 103, abril de 1987), o lendário editor Ênio Silveira, ao fazer uma análise da lista de *best-sellers* daquele momento, atribuiu o sucesso de alguns títulos ao fato de terem sido resenhados numa seção da revista *Vêja*, que, na época, era lida por um público de quase um milhão de pessoas, potencialmente compradoras. Ser resenhado favoravelmente naquele espaço significava, então, uma eficientíssima propaganda. Por outro lado, uma avaliação desfavorável do crítico teatral do *New York Times*, por exemplo, podia tirar de cartaz um espetáculo na Broadway. Da mesma maneira, aqui entre nós, a coluna de Yan Michalski no *Jornal do Brasil* foi responsável por muitos fracassos ou sucessos de público. Na divisão social do trabalho das sociedades complexas, a parcela de poder desses “especialistas” cresce, e acaba causando um certo direcionamento do gosto: este livro é “bom”, aquela peça é “ruim” etc.

Pode-se sempre, é claro, questionar se os veículos de ampla circulação, ao escolherem os críticos que neles vão desfilar seus julgamentos, não estariam fornecendo também um lugar exclusivo e excludente para o(s) gosto(s) representado(s) por esses críticos. De fato, desde o século XIX, sucederam-se queixas de todos os matizes contra críticos que, encastelados

em jornais, lançavam seus veredictos sem que os réus de seus respectivos juízos tivessem um direito de resposta adequado. Se não há como desfazer a assimetria entre o crítico institucionalizado e aquele que é criticado, é sempre útil observar como e por que se processam os conflitos, inclusive entre os que ocuparam e ocupam lugares institucionalizados. Esses conflitos, entre outras coisas, podem trazer informações interessantes sobre o próprio sistema em que os críticos se inserem. Por exemplo, em 1909, o crítico Sílvio Romero acusa seu desafeto, o também crítico José Veríssimo, de fazer parte de igrejaíhas literárias e de usar o espaço como crítico pago de jornal para atacar autores que, para poderem defender-se, têm de pagar espaço de resposta: “Dispara [José Veríssimo] tiros pagos nos outros, que, para lhe retrucarem, têm de fazer despesas, gastar dinheiro...” (1909: 14).

Em uma chave de mais longa duração do que a da grande imprensa, o sistema educacional também determina socialmente em grande medida a transmissão e consolidação do gosto, e neste sistema quem tem mais influência são os críticos da universidade, que são lidos na formação universitária dos docentes do ensino fundamental e médio. Façamos um breve excursu para explicar isto.

Começemos por apresentar uma observação de natureza mais genérica: os professores são multiplicadores, ou seja, são agentes culturais que irão, de algum modo, transmitir um certo gosto a seus alunos, configurando com eles e neles uma familiaridade e aceitação (ou rejeição) de certos produtos artísticos, junto com modos de lidar com esses produtos. Nesse sentido, são extremamente relevantes os docentes que na universidade formam outros futuros docentes que vão disseminar no ensino fundamental e médio um certo *cânon*,<sup>2</sup> e os processos de compreendê-lo e analisá-lo.

Claro, na universidade o graduando apreende as obras literárias não apenas através de uma interpretação derivada da leitura delas, mas também pela mediação de obras de crítica literária, consolidadoras de sentidos que

se tornam uma referência para a apreensão das obras. E a crítica com que esse graduando lida na universidade é aquela publicada em periódicos e livros “especializados”, em textos geralmente mais desenvolvidos e longos, densos e elaborados do que aqueles publicados em jornais ou revistas de circulação mais geral. Isso ocorre mesmo quando, muitas vezes, o crítico lido na universidade também escreve para jornal ou revista impressa de circulação mais ampla, porque nesses dois veículos o espaço disponível e o público presumido implicam outro formato textual para sua crítica, distinto daquele que vigora em publicações especializadas.

Quando os alunos, depois de formados, se dirigem ao magistério, vão desempenhar o papel de multiplicadores, iniciando outros leitores em um universo determinado de obras e autores. Assim, se considerarmos o volume de alunos do ensino fundamental e médio no país, é importante assinalar que aquele conjunto de multiplicadores terá um público maior do que o da maioria de veículos de comunicação dita “de massa”. Mais ainda: esse público será submetido a uma ação continuada, e não apenas eventual. Ainda que fosse somente por essa razão numérica, hoje seria relevante dar mais atenção ao que ocorre no sistema escolar, ao tratar da circulação e recepção de obras literárias.

Os cursos universitários da área de Letras, que formam os multiplicadores no Brasil, privilegiam certo universo de autores (José de Alencar, Machado de Assis, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, etc.) em detrimento de outros. Não nos importa aqui discutir se essa escolha é correta ou não; queremos apenas explicitar que existe uma escolha, que necessariamente tem de ser feita, porque há um número de horas limitado na carga horária de literatura para os cursos de Letras. Em outras palavras: dentro dos limites da carga horária dos cursos de formação do magistério nas universidades, inevitavelmente determinados autores serão incluídos e outros excluídos, instituindo-se assim um certo perfil de gosto.

É perfeitamente compreensível, portanto, que grande parte dos ex-alunos desses cursos universitários que ingressam no magistério tendam a repetir na sua prática docente o mesmo universo estudado na faculdade, incutindo em seus próprios alunos o gosto que lhes foi transmitido. Esse processo de manutenção e reprodução, no Brasil, é facilitado pelas péssimas condições de trabalho no ensino fundamental e médio. Obrigado a ter diversos empregos, por causa dos salários baixos, muitas vezes o professor não tem tempo (nem dinheiro) para reciclar-se, razão por que mantém o mesmo universo de leituras dos tempos de graduação.<sup>3</sup>

Concomitantemente a isso, os livros didáticos e paradidáticos passaram a atuar como instrumentos paralelos de criação, repetição, cristalização do gosto. As pesquisas indicam que a grande variedade de títulos sobre literatura no ensino médio esconde uma invariante conteudística marcante: há semelhança na abordagem, nos escritores escolhidos para figurarem nos compêndios e até nos fragmentos textuais selecionados. O “gosto literário” adotado pelo livro didático é de certo modo assumido pelo professor e passado ao aluno, gerando uma corrente contínua, em que um passado anterior se projeta no que vem depois.

Claro, sabemos que, de alguma forma, há um preço a pagar pelo que está presente hoje como remanescente do existiu antes, muitas vezes configurado em opiniões, convicções, certezas herdadas. Como nada disso é usualmente verbalizado na atividade crítica, torna-se mais difícil questionar as suas pretensões à validade universal. Em outras palavras: embora possa estar presente uma espécie de substrato não declarado de momentos anteriores na fundamentação das opiniões, convicções e certezas, raramente se desvela esse substrato. Isso ocorre muitas vezes porque ele não é visível mesmo para os críticos que o ignoram enquanto tal, porque creem de algum modo que seus critérios são “naturais”. Colocar em xeque essa espécie de configuração padrão do pensamento que se apresenta como “natural” pode ser uma das tarefas mais importantes para a crítica.

## II

O professor da UNICAMP, poeta e crítico Paulo Franchetti recentemente observou que parece adequado exigir da crítica que ela prepare e aponte o novo, tanto nos objetos contemporâneos quanto nos antigos, de modo que, redimensionados por novas perguntas a eles endereçadas e reconstruídos (ou reinventados) por novas intervenções, possam apresentar novos pontos de interesse: “Entendida dessa forma, à crítica cabe enorme responsabilidade na ampliação do horizonte das expectativas e respostas possíveis geradas pelos vários produtos culturais. E, portanto, no que diz respeito à oxigenação do presente e à reapropriação do passado” (2006: 49).

Seria um problema a crítica deixar-se reger por um quadro de referências, uma matriz conceitual, modos de argumentação, visões da literatura enraizadas no passado e incorporadas às práticas consuetudinárias do presente. Isso porque assim estariam sendo seguidos rumos já delimitados por pautas anteriores. É por isso que Franchetti propõe o que chama de “remoção da craca metafísica” e “desconstrução das premissas e comportamentos naturalizados”, especialmente na esfera da cotidianidade, já que acredita que, embora seja relativamente fácil obter a concordância com os princípios e resultados daquela desconstrução, essa concordância usualmente se daria apenas no terreno delimitado do “teórico”:

No domínio do gosto, como no da política e do comportamento profissional, rapidamente instala-se, na retaguarda da teoria, a “razão prática” que no dia a dia põe entre parênteses a desconstrução e se pauta pela lei geral do país, convocando e utilizando o antigo vocabulário, preenche das totalizações e pressupostos que, no plano da ação teórica, são facilmente jogados pela janela (2006: 49).

Franchetti tem razão em vários pontos. Vamos a seguir discutir alguns deles. De fato, quando a crítica contemporânea produz juízos sobre autores, obras, períodos; quando aprova ou reprova algo; quando (raramente) verbaliza o fundamento de sua aprovação ou reprovação, muitas

vezes podemos constatar que ela está pagando tributo a ideias sedimentadas de momentos anteriores. Nem sempre é possível, contudo, chegar a conclusões mais adequadas sobre as inferências, escolhas, princípios, juízos (e critérios usados para a emissão destes juízos) da crítica contemporânea, porque não é um hábito generalizado a explicitação de pressupostos na crítica literária produzida no país – especialmente aquela destinada a um público mais geral (em jornais e revistas de circulação nacional ou em *sites* de acesso amplo). Diga-se de passagem, no caso da crítica veiculada em veículos impressos de massa, que isso se deve não só à pouca apetência dos críticos para explicitar os fundamentos de sua argumentação, mas ao fato de que o espaço dedicado à crítica literária nesses veículos é pequeno e cada vez mais decrescente.

Na linha do que diz Franchetti, de fato podemos observar que, embora o debate teórico esteja num nível de sofisticação que torna difícil a adoção de posições de mera reiteração do que antes foi formulado, o descarte dessas posições ocorre com menos frequência no dia a dia da crítica. No cotidiano desta, permanece residualmente uma série de pressupostos já colocados em xeque pela teoria, conservando-se como uma espécie de hábito de longa duração certas práticas, termos e linhas de encaminhamento que – se fossem submetidos à ação analítica de um teórico que nos chamasse a atenção para a sua inconsistência – seriam, como diz Franchetti, “facilmente jogados pela janela”.

Já Flora Süssekind (2010: 3) expressa uma posição que acredita que, como fatores preponderantes na experiência crítica, devem constar, entre outros, a “capacidade de elucidação da própria cadeia argumentativa, e das condições de constituição do sentido e de formulação do juízo, ao lado da articulação de relações críticas significativas com a hora histórica”.<sup>4</sup> Essa é uma das razões pelas quais ela questionou o trabalho do recentemente falecido crítico Wilson Martins:

O que interessa a ele [Wilson Martins] parece ser a estabilidade identitária, uma garantia de intransitividade para o campo literário, o que a leitura de Wilson Martins invariavelmente oferecia, como uma ilha intemporal, propositadamente cega, sem lugar para a dúvida, em meio ao movimento relacional, autoinstabilizador da parte mais significativa do exercício crítico da segunda metade do século XX (2010: 2).

Se considerarmos as atribuições negativas feitas por Süsskind a Wilson Martins nesta citação então teríamos um quadro em que a “estabilidade identitária” e a “garantia de intransitividade para o campo literário” poderiam ser associadas à avaliação de Franchetti – de que na realidade cotidiana da crítica permanece residualmente uma série de pressupostos já colocados em xeque pela teoria. Esse tipo de crítica contrastaria com o que ela considera como “parte mais significativa do exercício crítico da segunda metade do século XX”, aquela que teria lugar para a dúvida, para o movimento autoinstabilizador, e que estaria dissociada do trabalho de Wilson Martins.

No entanto, o próprio Wilson Martins, no Congresso Internacional de Escritores, realizado em São Paulo, em 1954, debatendo a tese exposta por Adolfo Casais Monteiro sobre “Problemas da Crítica de Arte”, formula uma série de opiniões, que a seguir retomaremos, porque parecem ter um ar de família com as expressas pelos dois críticos mais jovens anteriormente citados.

Adolfo Casais Monteiro, na referida tese apresentada naquele Congresso, considerou uma das funções essenciais da crítica apoiar, estimular, encorajar, reconhecer obras inovadoras e revolucionárias – o que, segundo ele, exigiria muito mais lucidez e capacidade críticas do que trabalhar sobre obras já consagradas, sobre elementos já definidos. Depois de obtida a vitória da inovação ou revolução, se poderia provar que essa não é uma subversão absoluta, mas a forma necessária que assume o “rejuvenescimento” da arte. Wilson Martins faz o seguinte comentário sobre a fala de Casais Monteiro:

É claro que esse “reconhecimento”, esse “incentivo” à obra revolucionária – a que estoura todos os quadros, todas as definições – só é possível porque a crítica se conserva sempre potencialmente predisposta ao que é novo, ao que nenhuma relação tem com a literatura conhecida. Isso significa, por conseguinte, que, no fundo, não são tão inseparáveis quanto parecem as relações da crítica com as obras existentes, e que, mesmo, uma das condições da vitalidade crítica será, justamente, a de se saber manter independente desse *corpus* mais ou menos escravizador (Anais, 1957: 83).

Martins considera que a “crítica ideal” nem se deixará ficar presa aos “laços afinal cômodos e tranquilizadores” da “tradição”, nem se entregará cegamente a qualquer aventura que se apresente com o rótulo da novidade e da revolução:

Aos erros clássicos da crítica esclerosada, que se agarra, no seu passo de paquiderme, à literatura anacrônica, poder-se-ia juntar uma lista não menos imponente dos erros cometidos pela crítica precipitada, que se deixa embair por todos os ruídos e por todas as excentricidades, incapaz de reconhecer, mesmo nos movimentos menos complexos, a parte do transitório, do acidental ou do simplesmente escandaloso, da parte eventualmente construtiva e realmente inovadora que eles possuam.” (Anais, 1957: 83).

É importante assinalar, aqui, entretanto, que a fala de Wilson Martins, nesse Congresso de 1954, foi posterior à daquele que é considerado por muitos como o iniciador da crítica de arte moderna brasileira, Mário Pedrosa (1901-1981), o qual, por sua vez, já havia expressado a sua crença na “missão do crítico” na atualidade como polemista, defensor e colaborador do artista criador.<sup>5</sup> Esta questão da proximidade do crítico com os criticados foi também uma das preocupações da crítica no século XX.

### III

Em *A Estética Literária e o Crítico*, livro publicado no mesmo ano do Congresso Internacional de Escritores (1954) – do qual participou, como Wilson Martins e Mário Pedrosa –, Alceu de Amoroso Lima (ou Tristão

de Athayde, seu pseudônimo) argumentou que uma das funções da crítica é justamente animar os autores, mas, diferentemente de Pedrosa naquele Congresso, ele explicitou uma série de condições para efetivar essa “animação”, e fez uma série de restrições ao contato direto entre crítico e autor. Para começar, Alceu considerava que somente os autores de obras com mérito deveriam ser “animados”, e que não conhecer o autor pessoalmente era um fator benéfico para poder efetuar um julgamento justo, baseado apenas na obra. A exceção à regra seriam as “personalidades excepcionais”:

Sendo o ideal a ignorância total do autor (salvo para as obras de alto valor e para as personalidades excepcionais, casos em que conhecer pessoalmente o autor é um enriquecimento para o mérito substancial da crítica e um elemento fecundante para a atividade criadora do crítico) – é lógico que todo conhecimento pessoal do autor, em casos normais, é um *obstáculo* a ser vencido (Athayde, 1980: 147-148).

Por outro lado, uma excessiva proximidade com o seu objeto de análise e com o ambiente de produção de que ele emerge também pode gerar problemas. Há muitos exemplos em que a abordagem de autores e obras contemporâneos do crítico gerou consequências negativas para o seu trabalho, mas vou referir aqui um do início do século XX.

Como se sabe, no Ocidente, o princípio do século passado foi marcado pelas chamadas *vanguardas literárias*. Na Rússia, não foi diferente, e Roman Jakobson saudou a presença dos “mestres da arte poética” Maiakovski, Pasternak, Mandelcham e Asseiev no Círculo Linguístico de Moscou, fundado no inverno de 1914-1915 por jovens estudantes, alguns dos quais viriam a ser críticos e teóricos importantes no movimento que se convencionou chamar Formalismo Russo: “É precisamente o encontro dos analistas e dos mestres da arte poética que põe à prova a pesquisa e a enriquece, e não é por acaso que o Círculo Linguístico de Moscou contava entre seus membros com poetas como Maiakovski, Pasternak, Mandelcham e Asseiev” (Eikhenbaum, 1965: 12).

No entanto, já em 1928, M. M. Bakhtin via com outros olhos essa proximidade entre artistas e críticos. Para ele, essa convivência havia contaminado o olhar dos críticos e teóricos, que teriam passado a adotar como premissas os valores dos criadores, em vez de julgar as obras com categorias autônomas relativamente ao seu projeto de criação. Para Bakhtin, a brochura *A Ressurreição da Palavra* (1914), de V. Chklovski, considerada a primeira publicação do grupo formalista, seria um exemplo de como, em vez de fazer uma análise crítica da nova produção literária, se estaria produzindo uma crítica e uma teoria que reduplicavam os princípios estéticos enraizados na produção do objeto examinado. Referindo-se à obra citada de Chklovski, que foi o marco inicial do Formalismo Russo, Bakhtin já afirmava, em 1928: “Uma olhada na brochura de Chklovski dá a impressão de que ela é o manifesto de uma escola literária específica, em vez de ser o começo de um novo movimento nos estudos literários” (1978: 54).

Em suas conclusões sobre o “primeiro período” do Formalismo Russo, Bakhtin não só acusa aquele movimento de estar intimamente interligado “com o programa artístico e os interesses sectários do futurismo russo”, mas também pondera: “A união com o futurismo não poderia deixar de estreitar no mais alto grau o escopo intelectual do formalismo, ao muni-lo de um sistema de predisposições para a seleção de apenas alguns dos fenômenos da vida literária (1978: 64).

Evidentemente, não é nova, nem pertence apenas ao século XX a perspectiva de que o crítico, ao esposar os valores e a estética de determinado movimento literário, acaba limitando o seu julgamento, ou produzindo apenas juízos comprometidos. Em nosso país, chegando aos 26 anos de idade, em 1865, Machado de Assis já havia produzido um ensaio significativamente intitulado “O Ideal do Crítico”, no qual argumentou:

É preciso que o crítico seja tolerante, mesmo no terreno das diferenças de escola: se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira; do mesmo

modo devem os clássicos fazer justiça às boas obras dos românticos e dos realistas, tão inteira justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles ([1865]: 800).

E, como sabemos, o próprio Machado, que foi crítico antes de ser romancista (“O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura Brasileira” é de 1858, mas seu primeiro romance, *Ressurreição*, só surge em 1872), descumpriu essa sua formulação, ao fazer campanha sistemática contra o Realismo.<sup>6</sup> No século XX, outro crítico famoso, Georg Lukács será acusado de ter um gosto pelo Realismo (particularmente pelo romance realista do século XIX), gosto baseado no suposto engajamento a um conceito de literatura como reflexo da realidade social e na suposta convicção de que a arte moderna, ao rejeitar o Realismo, refletiria apenas a decadência do Ocidente (Wellek, 1982: 59).

Tudo isso demonstra que é muito complicada a prática real da crítica. Esta é uma das razões pelas quais o crítico Northrop Frye (1912-1991) disse que “[...] não há meio de distinguir a crítica genuína, e portanto os progressos no sentido de tornar inteligível o conjunto da literatura, da que pertence unicamente à história do gosto e portanto segue as vacilações do preconceito que esteja na moda.” ([1957] 1973: 16-17).

#### IV

Escrevendo para a revista *Veja*, em 2000, o jornalista cultural Carlos Graieb acreditava na “falta” de um ator importante na cultura brasileira – o crítico literário.

Está faltando um personagem na cultura brasileira. Ele se chama crítico literário. É um contrassenso, quando se leva em consideração que quase todos os jornais importantes do país dedicam cadernos semanais à literatura e recentemente surgiram novas revistas voltadas para essa área. Esses espaços, no entanto, são preenchidos basicamente por duas figuras. A do resenhista, que é o jornalista que acompanha os lançamentos, e a do

ensaísta, o acadêmico que redige textos sob encomenda para a imprensa. Nenhum deles tem conseguido revelar talentos, destruir reputações ou levantar polêmicas. Nenhum deles tem conseguido criar o tão necessário debate cultural, que é a função primordial do crítico (2000).

Nessa mesma matéria, Graieb mencionava Wilson Martins como sendo o último representante da antiga geração dos críticos militantes. À época, aos 79 anos de idade, e tendo começado a colaborar em jornais em 1946, ele ainda fazia críticas semanais para os jornais *O Globo* e *Gazeta do Povo*, analisando a produção contemporânea, entre outras coisas. Em 30 de março de 2010, Wilson Martins morreu, na condição de mais antigo crítico literário ainda em atividade no país. Sua morte foi seguida de uma série de manifestações publicadas em diversos meios, de jornais de grande circulação a *blogs* em meio digital. Dentre essas manifestações, destaco a publicada por Flora Süssekind no “Prosa & Verso” do jornal *O Globo*, em 24 de abril de 2010, que já citamos anteriormente. Com o título provocativo “A crítica como papel de bala”, trata-se de uma matéria que não produz apenas o necrológio de Martins, mas procura efetuar uma espécie de tomada de posição frente à natureza da crítica e à sua inserção efetiva no meio cultural brasileiro.

Nessa matéria, Süssekind de certo modo retoma a ideia de que é função do crítico “criar o tão necessário debate cultural” mencionado por Graieb – no que ele, aliás, é secundado por inúmeros outros jornalistas. Retomaremos alguns pontos do artigo dela, ao longo de nossa argumentação, mas vamos começar nosso percurso tecendo algumas considerações sobre a crítica no século passado.

Se observarmos o que se chamou “crítica literária” no século XX, veremos que a expressão denominou manifestações diferentes. No seu âmbito de sentido, incluíram-se desde os textos publicados em jornais de circulação ampla e em revistas dirigidas a um público mais geral até textos universitários publicados em livros e em periódicos especializados. Dentro desse espectro,

poderíamos estabelecer ainda outras especificidades. Entre os textos em jornais e revistas, por exemplo, podemos constatar aqueles de maior fôlego, preocupados em avaliar a literatura de seu tempo e dirigidos a um público cultivado, visando a fornecer uma primeira recepção qualificada das obras e autores emergentes, elogiando ou condenando sua forma e conteúdo.

Na sua vertente mais sofisticada, esse texto crítico também se dirigiu aos próprios fundamentos da atividade crítica, principalmente em momentos nos quais ainda era possível reservar um espaço maior naqueles jornais e revistas para a atividade. Talvez, entre os já falecidos, o melhor exemplo de praticante desse tipo de crítica mais elaborada tenha sido Tristão de Athayde (Alceu de Amoroso Lima), mas é relevante assinalar que esses críticos mais sofisticados costumavam, em algum momento, coletar em livro seus trabalhos publicados na imprensa (algumas vezes reescrevendo-os, outras vezes não). Parece que eles mesmos acreditavam em uma espécie de distinção entre a efemeridade dos veículos de comunicação de massa e a perenidade do livro. O próprio Wilson Martins explicitou o fenômeno:

A crítica literária tem compromisso com a atualidade e a ambição da permanência: é por isso que os críticos reúnem periodicamente em volume os seus trabalhos, como capítulos virtuais da futura história da literatura, para o qual, em linguagem de ourivesaria, serviam de contraste, isto é, como índice de avaliação (2005).

A monumental *História da Inteligência Brasileira* de Wilson Martins foi um exemplo disso: em seus sete volumes abundam autocitações originalmente publicadas na forma de artigos na grande imprensa.

Não por acaso tanto Wilson Martins quanto Alceu de Amoroso Lima foram professores universitários, ou seja, ao mesmo tempo em que escreviam para a grande imprensa tinham uma atividade remunerada que lhes permitia não dependerem de forma absoluta da eventual renda jornalística. Ambos faziam parte de um circuito de produção intelectual que exigia um certo desenvolvimento argumentativo para as opiniões a serem expressas.

Hoje, temos uma situação na qual há uma transformação do próprio espaço em que a crítica se faz: o lugar destinado à literatura é cada vez mais restrito em veículos impressos de circulação mais ampla. Como consequência, o que se produz sob a rubrica “crítica literária” ganha pelo menos duas configurações básicas.

A primeira é a simples apresentação sintética do “conteúdo” do livro, uma espécie de resenha que serve mais para apresentá-lo ao possível leitor, dando uma ideia resumida daquilo de que trata, fornecendo um certo número de informações dentro do (pouco) espaço disponível no veículo – e muitas vezes adicionando alguma brevíssima opinião sobre a obra. A segunda é um texto mais extenso em que se trata da obra em perspectiva mais analítica, podendo discorrer mais detalhadamente sobre seu contexto, sua estrutura, sua relação com outras obras e projetos literários contemporâneos e anteriores a ela, entre outras coisas.

A primeira configuração, em um formato cada vez mais minimalista, é o que predomina hoje em veículos impressos de circulação mais ampla. A segunda, que no passado já esteve presente em jornais de circulação geral, hoje está mais restrita aos periódicos especializados publicados *pela* ou *para a* universidade, e nos livros universitários, embora encontre também um nicho nas chamadas “revistas culturais”.

Na própria universidade, hoje, na área de Letras, o item mais numeroso da produção docente é *capítulo de livro*. É mais comum haver uma coletânea de textos de diferentes críticos sobre um escritor do que um livro integral de apenas um crítico dedicado a ele. Por causa da adoção pelo sistema universitário brasileiro do lema norte-americano “*publish or perish*” (“publique ou morra”), tem sido cada vez mais difícil um docente e pesquisador universitário mais destacado ficar dois ou três anos por conta da produção de um volume, sem publicar mais nada no período. Isso porque esse docente provavelmente atua em um programa de pós-graduação que é avaliado por agência federal (a CAPES), a qual confere “notas” aos

programas pela quantidade e qualidade das respectivas produções intelectuais de seus professores permanentes, entre outras coisas. E provavelmente ele também tem uma bolsa de “produtividade em pesquisa” do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), bolsa essa que, como sua denominação (“produtividade”) indica, exige uma certa quantidade ao lado da qualidade em termos de produção para quem a recebe. Assim, livros de grande qualidade, mas que levam uma década para serem produzidos, como a *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido, por exemplo, dificilmente são ou serão escritos hoje no país. Mesmo quando se trata de livros de autoria única, atualmente o mais comum é a autocoletânea, reunião em um volume único de textos de um crítico – muitas vezes já publicados anteriormente. E essa não é uma tendência apenas brasileira.

Nos EUA, mesmo um livro integral muitíssimo bem avaliado, como *The Meaning of Literature* (*O Sentido da Literatura*), de Timothy Reiss, é composto por segmentos previamente publicados como capítulos de outros livros. No Brasil, só para dar um exemplo recente, o livro *Exercícios Críticos: leituras do contemporâneo*, de João Cezar de Castro Rocha, é uma autocoletânea que inclui textos publicados previamente na imprensa. De fato, já virou uma espécie de hábito acadêmico ir escrevendo e publicando dispersamente textos críticos que depois serão novamente unificados.

No sistema cultural brasileiro, o crítico que produz resenhas para jornal pode ser um jornalista que acompanha e escreve sobre os lançamentos, mas pode ser também um professor universitário, atuando como *freelancer* para a imprensa, como o jornalista Carlos Graieb apontou em 2000 – um acadêmico que redige textos sob encomenda para um veículo de comunicação, e que também normalmente escreve ensaios críticos mais longos em outros espaços. Periódicos universitários e *sites* especializados também abrigam esses tipos de críticos, mas não sei até que ponto a acusação de que “nenhum deles tem conseguido revelar talentos, destruir reputações

ou levantar polêmicas”, formulada por Graieb, deve ser aceita como um problema, a não ser que se considere que “criar o tão necessário debate cultural” seja sinônimo de uma atuação em que o suposto crítico literário tenha como finalidade levantar polêmicas, destruir reputações ou revelar talentos. Se formos recorrer à história da crítica em nosso país, seguramente poderemos constatar que a cobrança de Graieb decorre do apreço que ele revela por precedentes nesse sentido da atividade crítica entre nós.

Sabemos que o gênero “polêmica” não é novidade: está associado à crítica literária desde o século XIX.<sup>7</sup> Também estamos cientes de que muitas vezes o desejo de “destruir reputações” em alguns casos desandou em ofensas pessoais entre os envolvidos. Afinal, Sílvio Romero já mimoseou seu principal adversário à época, o crítico José Veríssimo, com um livro intitulado *Zéveríssimas ineptas da crítica* em que, referindo-se ao crítico paraense, escreveu: “O Tucano Empalhado, o Sainte Beuve peixe-boi, que vá pescar tartarugas nas margens do Amazonas e deixe-se de dizer asnidades...” (1909: 9).

Possivelmente, a visão de que “falta” polêmica, associada à de que “falta” crítico literário que a produza, deriva de um quadro histórico em que se acredita que a polêmica interessa a um público mais amplo do que as manifestações mais comuns da crítica literária. Sempre é possível dizer que essa visão guarda alguma semelhança com a de quem acha que a briga na rua entre dois vizinhos interessa à vizinhança toda. Nem sempre se questiona, entretanto, o que mais, além dos hematomas e da roupa rasgada, se tira dessa briga. Alceu de Amoroso Lima, em 1954, tinha uma opinião sobre polêmicas: “Raramente [...] ganham alguma coisa as ideias, nessas polêmicas que outrora foram tão frequentes em nosso meio literário. As polêmicas literárias, como em geral todas elas, só servem às galerias, não às ideias” (1980: 158). E Machado de Assis, em 1879,<sup>8</sup> já desaconselhava a resposta do crítico aos criticados. De fato, ao atingir a maturidade na sua longa carreira literária, Machado teve como norma não responder

a ataques pessoais ou a críticas à sua obra, mesmo quando se tratava de livros como *Machado de Assis* (1897), de Sílvio Romero, que se dirigiam diretamente a ele.

Pode ser também que a polêmica esteja associada a uma imagem idealizada e romântica de “crítico independente e rebelde”, aquele que não foge do embate ou do conflito aberto, sem se preocupar com as consequências. Para estar mais de acordo com o papel, o ator deve apresentar-se como avesso a rotinas institucionais, e sempre disposto a expressar ostensivamente suas opiniões “originais” sobre os objetos que lhe chamam a atenção e a engajar-se em embates derivados das posições expressas em seus juízos.

Ao acreditar nessa atuação “independente e rebelde”, estaríamos nos arriscando a ignorar a existência de protocolos institucionais. Afinal, não podemos dizer que há pautas nos jornais onde a crítica se publica – pautas que significam inclusive a seleção de obras sobre as quais se vai falar, bem como de quem vai falar sobre elas? Não há pautas nas universidades públicas, nas quais a seleção dos docentes e pesquisadores já é feita também a partir de um universo pressuposto de conhecimento de obras e autores tido como relevante no momento histórico em que o concurso de ingresso na carreira do magistério se efetua? Não há em qualquer instituição pautas para a atuação de quem pertence a elas – ainda que seus membros regularmente coloquem em xeque essas pautas, alterando-as, subvertendo-as?

Uma hipótese possível, se desejamos adotar a perspectiva de cobrar sempre uma novidade, é argumentar que, mesmo quando o crítico pretende inscrever o seu trabalho numa certa tradição interpretativa, nunca há uma reiteração absoluta dessa tradição, porque a inserção do novo trabalho de alguma maneira reinscreve e reescreve a tradição crítica anterior, deslocando e desencaixando o que ela aspira a reiterar, e transformando-a em *outra coisa*, em relação à origem que ela aspirava a repetir. Em outras palavras, o *mesmo* pode ser um *outro*.<sup>9</sup>

Note-se que, quando a imagem de “independente e rebelde” é associada a um crítico em particular, como foi recentemente o caso de Wilson Martins, ela só consegue se sustentar se ignorarmos uma faceta fundamental de sua carreira – sua relação institucional com a universidade e/ou com veículos de comunicação de massa (incluindo a administração cotidiana dos cânones e ritos institucionais vigentes em cada uma dessas instituições).

Talvez a reputação de Wilson Martins tenha sido alimentada, entre outras coisas, por uma capacidade de ataques verbais bem articulados – que podem ter passado uma imagem de que ele não cederia à “cordialidade” no meio literário, à camaradagem dos elogios mútuos. Na sua publicação de 1954, Tristão de Athayde já havia verbalizado o perigo do que ele chamava de “camaradagem literária”: “A camaradagem literária, portanto, é o inimigo número 1 da crítica literária. Dela deriva o desprestígio em que esta tem caído.” (1980: 152).

No entanto, Flora Süssekind, em seu “A crítica como papel de bala” (2010), questiona a suposta “não cordialidade” atribuída a Wilson Martins, chamando a atenção tanto para “os não violentamente criticáveis por ele” quanto para “o que se resguarda, no seu caso, via antagonização” (2010: 3). Se tiver valor um depoimento pessoal para corroborar essa linha de argumentação, lembro-me de, no passado, como leitor constante dos textos de Wilson Martins na grande imprensa, ter tido a impressão de que alguns colegas críticos dele, que militavam nos mesmos veículos em que ele escrevia, se incluíam entre esses “não violentamente criticáveis”. Recordo-me também de ter achado que havia uma certa regularidade nos elogios de Martins às publicações desses seus colegas de crítica, mas confesso que nunca fiz nenhuma pesquisa extensiva na produção completa daquele crítico, para verificar se minhas impressões correspondiam ou não à realidade dos fatos. Minha memória também registra que o antagonismo dele, com uma virulência especial, teve como alvos no passado críticos

que, então, representavam a introdução de certas concepções inovadoras sobre a crítica e sobre seus objetos, como Silviano Santiago e Luiz Costa Lima, por exemplo. Se considerarmos que esse tipo de atuação de Wilson Martins corresponderia a um certo conservadorismo, podemos vinculá-lo ao que diz Sússekind, ao mencionar a existência de colunistas populares e longevos em diversas áreas e meios de comunicação que, embora tenham uma imagem de cavaleiro solitário independente e rebelde, “...ao contrário, desde os anos de estabilização democrática, no país, são figuras marcadas exatamente por um conservadorismo ativo que têm se mostrado legião e emprestado a respeitabilidade de nomes já feitos às páginas de entretenimento e opinião dos jornais” (2010: 3).

Entre os vivos e os *muito vivos* já se percebeu que usar a máscara do “crítico independente e rebelde”, do agente que se manifesta de forma autônoma contra o que acha ruim e a favor do que acha bom, pode significar a abertura de portas em instituições nas quais há vaga para candidatos a esse papel. No caso de Wilson Martins, Sússekind parece insinuar que o que se resguarda, via antagonização, é uma posição conservadora. De todo modo, na visão de Sússekind, a própria atuação desse e de outros críticos estaria marcada pelo “apequenamento e a perda de conteúdo significativo da discussão crítica, assim como da dimensão social da literatura no país, nas últimas décadas” (2010: 2). Para ela, se Roberto Schwarz estava certo em observar a dominância de uma cultura de esquerda nos primeiros anos da ditadura militar no Brasil, hoje haveria um conservadorismo francamente hegemônico:

E envolve desde o retorno às figuras todo-poderosas do especialista monotemático, do agenciador com capacidade de trânsito interinstitucional e do colecionador de miudezas, às interlocuções preferencialmente de baixa densidade nos minicursos e palestras-espetáculo, do universo das regras técnicas e das normas genéricas e subgenéricas, fixadas acriticamente em oficinas de adestramento, à glamurização midiática de instituições auto-complacentes como a Academia Brasileira de Letras e correlatas, a formas variadas de culto a personalidades literárias, em geral mortas (e Clarice

Lispector, Leminski, Ana Cristina Cesar têm sido objeto preferencial de dramaturgias miméticas, curadorias acríticas, ficções e comentários “à maneira de”) mas também em vida veem-se autores, mal lançados em livro, se converterem em máscaras que, com frequência, os aprisionam em marcas registradas de difícil descarte (2010: 2).

Note-se que, apesar da menção a dois nomes que supostamente corroborariam o tipo de autor literário<sup>10</sup> citado, a argumentação parece encaminhar-se com o recurso a algo assemelhado a *tipos ideais*. O *tipo ideal* (*Idealtyp*, de Max Weber [1864-1920]) é uma espécie de construção conceitual elaborada a partir de fenômenos sociais concretos. Embora o *tipo ideal* não coincida com nenhum dos fenômenos específicos analisados para sua construção, por ser derivado desses fenômenos, seria um conceito histórico efetivo, explicando padrões e modelos correspondentes a determinados momentos históricos. Como consequência, se não encontrarmos nenhum “exemplo” na realidade que corresponda plenamente ao *tipo ideal*, isto não significa a sua invalidação, na medida em que ele não foi construído para corresponder totalmente a apenas um fenômeno, mas para abstrair de uma série de fenômenos características comuns. Os *tipos ideais* enumerados por Süsserkind são engenhosos e podem ser válidos para uma discussão problematizadora do sistema em que se inserem os vários agentes culturais (autores, críticos, editores *etc.*) no país hoje. E, exatamente por sua generalidade, não corresponderão de forma absoluta a nenhuma caso real.

Assim, dificilmente encontraremos um exemplo absoluto de “especialista monotemático”, embora, dependendo do caso concreto ao qual vamos aplicar o *tipo ideal*, tenhamos um caso mais ou menos aproximado. Se tomássemos como exemplo concreto uma grande especialista em Clarice Lispector, como Nadia Batella Gotlib,<sup>11</sup> a primeira coisa a verificar é que ela não dedicou toda a sua carreira de crítica àquela autora – e, portanto, não poderia, de forma absoluta, ser classificada como “monotemática”. Mas, se insistirmos em enquadrá-la nesse *tipo ideal*, alegando sua dedicação extensiva a Clarice, também não poderíamos deixar de dizer, todavia, que o

trabalho dela, em quantidade e qualidade, acrescentou muitas novas luzes sobre a obra e a pessoa daquela autora – o que indica que “especialistas monotemáticos” podem ser relevantes.

Indo um pouco além, se o trabalho de Nadia Batella Gotlib pode também ser enquadrado como “culto a personalidades literárias, em geral mortas”, é relevante assinalar que isto não é necessariamente ruim: os historiadores já vêm empreendendo há muito esse tipo de atividade em campos não literários, marcando datas, eventos e personalidades históricas, o que, se de um lado contribui para consolidar alguma visão sobre o objeto do “culto”, por outro lado serve também para agenciar verbas para outras atividades relacionadas a esse objeto (desde o financiamento de pesquisas e eventos universitários, passando por minicursos de divulgação para público mais amplo, até reedições que permitem a continuidade de circulação de autores e obras). Também outras formas artísticas que se beneficiam desse “culto a personalidades literárias” não necessariamente são ruins. O espetáculo “Simplesmente Eu, Clarice Lispector”, basicamente uma coletânea de textos daquela autora, selecionada, encenada e dirigida por Beth Goulart (que recebeu o Prêmio Shell-RJ como melhor atriz por sua interpretação nesse espetáculo) em 2009-2010 foi uma experiência bem sucedida de levar ao palco textos que não foram escritos para teatro.

Nos “minicursos de extensão” ou nas “palestras-espetáculo” sobre literatura que ocorrem em instituições não universitárias não se espera necessariamente uma interlocução de alta densidade – de fato, rotineiramente esses cursos e palestras são planejados para um público mais geral e não especializado, em situações em que se supõe uma assimetria entre o docente/palestrante e seu eventual público, o que tornaria impossível um diálogo de alto nível. No entanto, em termos de função social, é difícil negar a importância desses “minicursos de extensão” ou dessas “palestras-espetáculo” na divulgação mais ampla de ideias para um universo de público que, muitas vezes, só pode contar com esses eventos para ter acesso

às informações (e à formação) que eles trazem; e essa é provavelmente uma das razões pelas quais instituições públicas de pesquisa e universidades têm abrigado esse tipo de atividade. Em contraste, hoje há um circuito de minicursos e palestras dadas por intelectuais e pesquisadores nacionais e estrangeiros de altíssimo nível em universidades e instituições de pesquisa e dirigidas a um público mais especializado – nesse outro circuito, sim, há condições mais adequadas para a interlocução de alta densidade.

Quanto ao “universo das regras técnicas e das normas genéricas e subgenéricas, fixadas acriticamente em oficinas de adestramento”, se considerarmos isto como referência à proliferação ilimitada de oficinas literárias que disseminam supostas técnicas para candidatos a escritor, realmente a expressão “oficinas de adestramento” é cabível, mas, de todo modo, há uma série de diferenças entre essas oficinas, bem como entre seus respectivos professores (e alunos). Também merece menção a “oficina de crítica”, como a que o Itaú Cultural patrocinou, a partir de 2008, permitindo que um público interessado pudesse participar de uma interlocução com um profissional mais experiente para produzir sua própria crítica.<sup>12</sup>

Já instituições como a Academia Brasileira de Letras e correlatas, cuja “glamorização midiática” foi aventada por Süsserkind, também têm dado uma contribuição à literatura e à crítica. Só para ficar na figura de seu fundador, Machado de Assis, lembro que, se não fosse pela ABL, o que restou da biblioteca desse escritor estaria provavelmente perdido, e a crítica atual não teria importantes subsídios para várias questões: 1) o levantamento de obras que ele leu e a comparação de seu universo de leitura com os padrões da época, no Brasil e na Europa; 2) a comprovação (ou não) de hipóteses já levantadas por críticos, teóricos e historiadores da literatura sobre as influências de outros escritores em Machado; 3) a comprovação da relação de Machado com o pensamento “científico” da época (psiquiatria, linguística etc.); 4) a verificação das opiniões expressas em anotações à margem dos livros; 5) a reconstrução histórica do papel

das obras do acervo no horizonte da época em que Machado viveu (cf. Jobim, 2001).

Flora Süssekind, em seu artigo para *O Globo*, parece ter como pano de fundo para o que chama de “idealização de Wilson Martins como imago exemplar do crítico” uma certa avaliação da situação da crítica e do crítico hoje. Süssekind faz menção a uma alegada retração e desimportância do campo da crítica, que tornaria mais cruenta a disputa por posições, pelos mínimos sinais de prestígio e por quaisquer possibilidades de autorreferendo, e explicaria certa truculência preventiva, propositadamente categórica, emocionalizada, nada especulativa em suas manifestações. E à ausência de reação contra essa situação, mesmo por parte daqueles cuja formação ou experiência crítica seria de molde a articular formas potenciais de dissensão. Aqueles com formação ou experiência crítica adequada à reação, em vez de reagir “... recebem o autoapequenamento da crítica e do espaço para o debate público com passividade, resignação, quase desinteresse, incapazes de encontrar um campo ativo, mesmo minúsculo, de resistência ou interferência” (Süssekind, 2010: 2).

Para ela, os necrológios de Wilson Martins, se poderiam ser lidos como particularmente sintomáticos de uma redução do potencial de dissenso das intervenções no calor da hora, sinalizariam, por outro lado, com singular acuidade, a perda de lugar social da crítica. De fato, será necessário fazer um excursus mais longo, para comentar alguns aspectos das observações sintéticas de Süssekind.

Para começar, diremos que realmente há uma diminuição relativa dos espaços para a crítica literária na grande imprensa, se compararmos o momento atual com períodos anteriores do século passado. De fato, essa diminuição não vale só para a crítica literária, mas para outras (de teatro, artes plásticas, cinema, etc.). E vem junto com uma diminuição geral da própria mídia impressa, que incluiu desaparecimentos de veículos tradicionais, surgimento de novos e uma reformatação geral dessa mídia.

Nessa reformatação, mesmo o modelo de veículo novo mais bem sucedido, o jornal *USA Today* (com 28 anos de idade), que foi o primeiro a usar cores em fotografias e gráficos, tornando-se o líder em número de exemplares vendidos nos EUA, já está tendo de modificar-se aceleradamente (Peters, 2010). Com a sua circulação entre segunda e sexta caindo de 2.1 milhões para 1.8 milhões, a administração do *USA Today* decidiu concentrar-se em suas operações digitais – enfatizando colocar artigos *online* sobre eventos não mais do que 30 minutos depois de esses ocorrerem. Diga-se de passagem, o seu paradigma de notícias curtas em linguagem fácil, com muitas imagens coloridas, foi radicalizado em muitas publicações que são distribuídas gratuitamente em metrô, lojas comerciais, hotéis e assemelhados nas grandes cidades do mundo – publicações bancadas integralmente por patrocinadores. Nesse tipo de modelo de mídia, se nem a cobertura de fatos relevantes para a maioria da população ganha um espaço de análise mais desenvolvido, não se poderia esperar uma atenção especial para a crítica literária.

O jornalista americano Robert Cauthorn, pioneiro da informação *online*, acha que o jornal diário de papel vai ser substituído por meio digital em apenas uma geração.<sup>13</sup> Ele acredita que brevemente vão surgir jornais impressos três dias por semana (às sextas, sábados e domingos), e que as empresas jornalísticas vão investir mais na *internet* ou outras plataformas digitais, nas quais oferecerão informações durante sete dias por semana, 24 horas por dia. Por contraste, o conteúdo desses jornais em papel seria mais assemelhado ao das revistas atuais, com matérias mais analíticas e densas, porque os furos ou informações quentes já teriam sido dados na versão digital.

Hoje, de fato, os antigos “furos jornalísticos” aparecem *online* com uma rapidez que não seria possível em edições de papel, mas, diferentemente da previsão de Cauthorn, o mundo digital também comporta matérias mais analíticas e densas. Se há um ganho econômico para a empresa

jornalística, ele não se limita à redução do tempo entre o momento da captação da notícia e o da sua divulgação, mas engloba também o corte de gastos com papel, gráfica, transporte e distribuição dos jornais impressos em pontos de venda, etc.

Nesse contexto, creio que a alegada perda de espaço da crítica literária deve ser equacionada com outras perdas, começando pela perda de espaço das publicações impressas em geral e do jornal em particular para formas de publicação digital. No que diz respeito à crítica, temos também hoje como realidade o fato de um mesmo jornal publicar coisas diferentes na versão impressa e em seu *site*. Entrevistas e artigos que são “editados” para caberem na versão em papel podem aparecer inteiros na versão digital, assim como outras matérias que tiveram de ficar de fora da edição em papel. Há espaço *online* para disponibilizar comentários de leitores às matérias, réplicas e tréplicas de criticados aos seus críticos, *links* com outros suplementos, revistas e cadernos culturais, *blogs* etc.

Se ampliarmos nossa atenção para as revistas culturais e os periódicos acadêmicos que publicam crítica literária, veremos que o mundo digital permitiu a existência e a circulação de um enorme volume de empreendimentos, que talvez não pudessem existir no mundo de papel. No que diz respeito a periódicos editados por universidades, por exemplo, é importante assinalar que, desde o momento em que a agência federal que avalia programas de pós-graduação no país (CAPES) colocou a questão da visibilidade da produção científica como item a ser avaliado, todos os periódicos mais relevantes editados por programas de pós-graduação no país estão *online*, e, no caso da área de Letras e Linguística, onde se editam os periódicos que contêm crítica literária, há uma grande variedade de artigos críticos de qualidade e densos, acessível gratuitamente. E um dos grandes nós para as publicações de papel – seu armazenamento e distribuição aos consumidores – foi desfeito com a simples mudança do suporte: do papel para o digital.

Se entendemos como espaço para o debate público apenas o que no passado era o jornal impresso para um público-alvo de milhões, realmente houve um encolhimento, que não se restringiu à crítica literária. Mas a própria existência desses veículos que trabalhavam e trabalham com uma escala de massa não estaria ligada a um certo estágio do capitalismo? O mesmo que gerou uma certa indústria cultural, que trabalhava e trabalha com produtos que deviam e devem ter um consumo de massa para poderem gerar lucro satisfatório? E essa estrutura “de massa” não seria amiga do “mestre da crítica”, mencionado por T. S. Eliot, já que se baseia no modelo de *muito poucos falando para multidões*?

No meio impresso, como vimos, a diminuição de espaço para a crítica literária veio junto com a diminuição de todos os segmentos de artigos. E junto do questionamento do paradigma de um emissor para milhares ou milhões de receptores, de “a mesma coisa para todo mundo”, que era a marca do jornalismo de massa. A diversidade do oferecimento de conteúdos em diferentes suportes pode ter como contrapartida a multiplicação de opções para os interessados, e o debate pode ser feito com mais vozes em um número maior de fóruns, sem que deixe de ser “público”. Diversidade e multiplicação podem também abrir portas para públicos segmentados, nichos de interesse que, por não serem numericamente relevantes para um formato de grande escala, eram ignorados pela grande imprensa e pela indústria cultural, mas que podem ter agora uma porta aberta.

Assinale-se que, entre as publicações *online* há muitas que têm o potencial de dissenso das intervenções no calor da hora, e grande parte dos críticos mais renomados da atualidade têm algum trabalho de qualidade disponível em meio digital.

## V

Ao longo de nossa argumentação, neste ensaio, nossa perspectiva histórica partiu do princípio de que, embora não haja um hábito generalizado de explicitação de pressupostos na crítica literária produzida no país – especialmente naquela destinada a um público mais geral –, há um preço a pagar pelo que está presente hoje como remanescente do existiu antes.

Vimos que a crítica literária contemporânea não coincide perfeitamente com o presente, a não ser que consideremos que a inclusão de práticas críticas anteriores significa, como diz Agamben, uma relação específica com o próprio tempo, uma relação que adere a esse e concomitantemente dele se distancia – uma relação com um tempo passado que adere ao *contemporâneo* e tem uma produtividade através daquilo que, no presente, remete ao passado, sem entretanto repeti-lo.

E no que diz respeito à base material em que se inserem tanto a crítica literária quanto seus objetos (as obras literárias), vimos que houve, sim, uma alteração no sistema de produção e circulação de ambos. Nesse novo contexto, o que diminuiu drasticamente foram os espaços para a crítica em veículos impressos que se propunham a atingir públicos de massa, mas, ao mesmo tempo, aumentou o número de veículos digitais através dos quais a crítica se exerce de forma inclusive mais pluralista, porque a variedade e diferença nos veículos e em seus colaboradores é muito maior do que a que existia nos veículos impressos “de massa”.

A vida dos grandes jornais, das grandes editoras de livros em papel, das grandes gravadoras de música, das grandes companhias cinematográficas, das grandes emissoras de tv de canal aberto, com certeza mudou e continuará mudando muito. O meio digital significou

barateamento de custos e acesso à produção, circulação e consumo de bens culturais de forma sem precedentes na história. Pequenas editoras e serviços de impressão conforme a demanda (*print on demand*) poderão ser beneficiados com isso.

Obras literárias ou de crítica literária de caráter local ou regional, que teriam dificuldades maiores de serem editadas, quando predominantemente se visavam escalas nacionais de tiragem, passam a ser viáveis. O mesmo para obras fora de catálogo, para as quais haja uma demanda de nicho pequeno, que não justificaria tiragens maiores – por exemplo, livros acadêmicos de uma microespecialidade. Se isso pode ser um problema para a indústria da cultura de massa, certamente é uma boa notícia para todos os que foram por ela marginalizados, sejam produtores ou consumidores de bens culturais.

Assim, longe de podermos dizer que a crítica literária está prestes a desaparecer, temos de considerar como as novas circunstâncias vêm alterando suas manifestações. E as mudanças não apontam para o desaparecimento da crítica, mas para sua proliferação ilimitada em novos meios, com novas configurações e possibilidades.

## NOTAS

<sup>1</sup> ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis; estudo comparativo de literatura brasileira*. São Paulo: Editora da UNICAMP, [1897] 1992. A crítica severa a que me refiro é a que veio à luz na *Revista Brasileira*, em dezembro de 1879. Lá, no artigo “A nova geração”, Machado de Assis tece considerações sobre Romero como crítico e como poeta: como crítico, diz que Romero é “um dos mais estudiosos representantes da geração nova”, “laborioso e hábil”, mas desqualifica-o como escritor e poeta. A falta de estilo de que Machado acusa o crítico Romero poderia até ser resolvida com o tempo, já que seus textos seriam “documentos louváveis de estudo e aplicação” (Machado de Assis, [1879], p. 828); mas o poeta Romero não teria futuro. Quanto à poesia de seu livro *Os Cantos do Fim do Século*, Machado é mais direto, dizendo que esta obra demonstraria que “o Sr. Romero não possui a forma poética” (Machado de Assis, [1879], p. 828).

<sup>2</sup> *Cânon*, como sabemos, é a palavra usada para designar o universo de autores e obras que são valorizados, lembrados e aceitos como importantes em determinada comunidade: “O termo (do grego *kanon*, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com

o sentido de ‘norma’ ou ‘lei’. Durante os primórdios da cristandade, teólogos o utilizaram para selecionar aqueles autores e textos que mereceriam ser preservados e, em consequência, banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as ‘verdades’ que deveriam ser incorporadas ao livro sagrado e pregadas aos seguidores da fé cristã. O que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.). Convém atentar ainda para o fato de que o exercício desta autoridade se faz num determinado espaço institucional (no caso, a Igreja).

Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta ‘humanidade’ é muito fechada e restrita) a ser preservada para as futuras gerações, cujo valor é indisputável (Reis, 1992, p. 70).

<sup>3</sup> Para uma teoria geral da reprodução no sistema escolar, cf. BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. *A reprodução – elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

<sup>4</sup> Trata-se de uma posição que conheceu várias linhagens e nuances no século XX. Veja-se, por exemplo, em 1963, o famoso artigo de Roland Barthes para o *Times Literary Supplement*: “Toda Crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma ao mundo.” (1970: 160).

<sup>5</sup> Cf. Mário Pedrosa: “O meu ponto de vista é sempre o do crítico, isto é, é sempre o do homem que está polemizando, do homem que está defendendo uma causa. A crítica participa do drama da arte em sua época. Esta é a minha primeira definição de crítico. Ele nasce e morre com a arte. O crítico não está no gabinete e nem no laboratório; o crítico está no “atelier” e na rua. Ele constitui, com o artista, um “team” que hoje em dia dificilmente se pode separar. Eu me sinto ligado pela sorte à sorte dos artistas meus contemporâneos; por isso procuro atingir o íntimo do pensamento deles, penetrar o máximo que é possível à minha inteligência e sensibilidade naquilo a que eles visam, e a minha posição é sempre presente. O crítico vale sobretudo na medida em que colabora com o artista criador. Falar sobre artistas consagrados é atividade nobre e inteligente, mas não é a função do crítico na atualidade.” (Anais, 1957: 77).

<sup>6</sup> Cf. A nova geração. [1879] In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3. p. 809-836. p. 813: “Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o Realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte. Importa dizer que tal doutrina é aqui defendida, menos como a doutrina que é, do que como expressão de certa nota violenta, por exemplo, os sonetos do Sr. Carvalho Júnior. Todavia, creio que de todas as que possam atrair a nossa mocidade, esta é a que menos subsistirá, e com razão; não há nela nada que possa seduzir longamente uma vocação poética. Neste ponto todas as escolas se congraçam; e o sentimento de Racine será o mesmo de Sófocles. Um poeta, V. Hugo, dirá que há um limite intrascendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial. Creio que aquele não é clássico, nem este romântico. Tal é o princípio são, superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos.” Para um desenvolvimento mais denso do assunto, cf. JOBIM, José Luís. O crítico como romancista. *Rev. Machado de Assis em Linha*, v. 3, n. 5, jul. 2010. p. 75-94.

<sup>7</sup> “Outro modo pelo qual a crítica vai se manifestar, e com a maior vivacidade, será através de polêmicas literárias. Verdadeiras batalhas campais dão inusitada vivacidade a um ambiente sempre tão insensível à coisa literária propriamente dita. Seja em torno de um poema como ‘A Confederação dos Tamoios’, ou uma antologia como o *Cancioneiro Alegre*, de personalidades culturais como Tobias Barreto ou Machado de Assis, obras como *O Primo Basílio* ou *A Carne*, a polêmica empolga o meio cultural provinciano. Nos mais diversos grupos acompanham-se com atenção as lutas de Alencar contra Nabuco, José de Castilho e Franklin Távora, como as arremetidas sempre contundentes de Laet, ou a batalha (que, como a de Itararé, não houve) do Realismo e do Parnaso.” (Eulálio, 1992: 41-42).

<sup>8</sup> “Realmente, criticados que se desforçam de críticas literárias com impropérios dão logo ideia de uma imensa mediocridade – ou de uma fatuidade sem freio – ou de ambas as coisas; e para lances tais é que o talento, quando verdadeiro e modesto, deve reservar o silêncio do desdém: Non ragioniam di lor, ma guarda, e passa.” A alusão ao verso 51 do terceiro canto do “Inferno” de Dante pode ser traduzida por: “não reflitamos sobre eles, mas olhe e siga adiante”. ASSIS, Machado de. A nova geração [1879]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, cit, p. 829. Corrige a citação pelo original italiano, pois está truncada na edição citada.

<sup>9</sup> Veja-se a opinião de um dos expoentes da Escola de Frankfurt, T. Adorno (1903-1969): “[...] a tradição enquanto meio de movimento histórico depende na sua natureza das estruturas econômicas e sociais e modifica-se qualitativamente com elas. A posição da arte atual perante a tradição, que se lhe reprova de muitos modos como perda de tradição, é condicionada pela mudança interna da própria tradição.” ([1970] 1982: 33).

<sup>10</sup> Marcelo Mirisola e Patrícia Mello, escritores cuja produção, segundo ela, “poderia ir bem além do exercício automimético” (Süssekind, 2010: 2).

<sup>11</sup> Cf. GOTLIB, N. B. *Clarice fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Imesp, 2009. 672 p.; \_\_\_\_\_. *Clarice, uma vida que se cuenta*. 1. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007. 674 p.; \_\_\_\_\_. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995. 493 p.

<sup>12</sup> Para maiores detalhes, ver SANTOS, Alckmar Luiz dos. A crítica literária brasileira... no laboratório. In: Instituto Itaú Cultural (Org.). *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 15-23.

<sup>13</sup> SANTI, Laure Belot Pascale. O papel das elites.  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2503200711.htm>

## TRABALHOS CITADOS

ADORNO, Theodor W. *Têoria estêtica*. Lisboa: Ed. 70, [1970] 1982.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

ANAIS do Congresso Internacional de Escritores. São Paulo: Ed. Anhembi, 1957.

BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 157-163.

CÍCERO, Antonio. O desejo do contemporâneo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/05/2009.  
<http://antoniocicero.blogspot.com/search/label/Contemporaneidade>

MACHADO DE ASSIS. A nova geração. [1879] In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3. p. 809-836.

\_\_\_\_\_. O ideal do crítico. [1865] In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3.

MARTINS, Wilson. Sobre a crítica. JBoonline, 03/09/2005.

<http://www.revista.agulha.nom.br/wilsonmartins107.html>

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, [1957] 1973.

ELIOT, T. S. *The use of poetry, the use of criticism*. (Charles Eliot Norton Lectures for 1932-33.) London: Faber and Faber, s.d.

EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unesp, 1992.

FRANCHETTI, Paulo. Crítica e saber universitário. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos (Org.). *Estados da crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial; Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 47-62.

GOTLIB, N. B. *Clarice fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Imesp, 2009. 672 p.

\_\_\_\_\_. *Clarice, una vida que se cuenta*. 1. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 674 p.

\_\_\_\_\_. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. 493 p.

GRAIEB, Carlos. Cadê a crítica? *Revista Veja*, São Paulo, n. 1655, 28/06/2000.

<http://www.revista.agulha.nom.br/graieb05.html>

REISS, Timothy. *The Meaning of Literature*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.

JOBIM, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks; Academia Brasileira de Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. O texto no meio digital. *Revista Remate de Males*, v. 29, p. 60-69, 2009.

LUHMANN, Niklas. *Social systems*. Transl. by John Bednarz Jr. & Dirk Baecker. Stanford: Stanford University Press, [1984] 1995.

\_\_\_\_\_. Contingency as Modern Society's Defining Attribute. In: \_\_\_\_\_. *Observations on Modernity*. Stanford: Stanford University Press, [1992] 1998. p. 44-62.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92. p. 70.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Exercícios críticos: leituras do contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2008.

ROMERO, Sílvio. *Zéveríssimas ineptas da crítica*. Porto: Oficinas do Comércio do Porto, 1909.

SÜSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/04/2010. Caderno Prosa e Verso, p. 2-3.

WELLEK, Rene. Criticism as evaluation. In: \_\_\_\_\_. *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982.

**José Luís Jobim** é Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), entre suas mais recentes obras publicadas figuram: *A biblioteca de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Topbooks; Academia Brasileira de Letras, 2001), *Formas da Teoria – sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. (2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003), *Trocas e transferências literárias e culturais* (Niterói/Rio de Janeiro: Editora da UFF/De Letras, 2008).

Artigo recebido em 28/01/2011. Aprovado em 16/03/2011.

## O CONTINENTE, O MAR, A ILHA: O MITO FUNDADOR DO BRASIL NA HISTORIOGRAFIA E NA LITERATURA

Ana Beatriz Demarchi Barel

Instituto de Estudos Brasileiros/  
Universidade de São Paulo

**Abstract:** Based on letters written to his family by Ferdinand Denis, this article reveals the complex image playing between America and Europe that concurred to the formation of a national historiography and literature in the nineteenth century, showing the paradoxical character of Brazilian identity.

**Key words:** Brazilian Historiography; Edenic Island; Founding myth; Ferdinand Denis.

*L'Amérique enfin doit être libre dans sa poésie comme dans son gouvernement.*

Ferdinand Denis, 1826, p. 526-527

Ferdinand Denis, viajante francês de princípios do século XIX, esteve no Brasil entre 1816 e 1819, assim como outros viajantes da Missão Francesa de 1816, como os Taunay, segundo demonstra a historiografia. Em suas viagens pelo país encontra-se a fonte de inspiração de seus escritos (*Le Brésil, ou Histoire, Moeurs et Coutumes des Habitants de ce Royaume*, 1822, *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, 1826) e, ainda que seus textos sejam pouco estudados, tanto pelos pesquisadores franceses como pelos brasileiros, teve um papel decisivo nas relações entre os dois países.

Além de seu papel de intermediário, verdadeiro “*passeur*” transatlântico, Denis foi o responsável pela apresentação dos jovens românticos brasileiros do chamado “Grupo de Paris” à intelectualidade francesa, um importante divulgador da cultura brasileira na França, e um dos que apoiaram a publicação, em 1836, em Paris, da revista *Nitheroy*, o texto fundador do Romantismo brasileiro.

No entanto, mesmo que seus escritos tenham o mérito de ser os propulsores de uma história literária independente da de Portugal, também propiciaram o fortalecimento de uma visão exótica de nossa realidade e, consequentemente, de nossa Literatura. Verificamos, deste modo, nos textos de Ferdinand Denis, um complexo jogo de imagens entre a América e a Europa, que contribuiu para a formação de uma historiografia e de uma Literatura “nacionais” no século XIX, e que demonstra o caráter paradoxal da formação identitária brasileira.

De todos seus escritos, um dos mais importantes para a verificação dessa relação entre o projeto pessoal de Ferdinand Denis e a obra que nos legou o escritor-viajante, são as cartas que enviou a sua família no período em que viveu no Brasil. Nesses textos, carregados de subjetividade e de sentimentalismo, o leitor pode vislumbrar a maneira como Denis estabelece uma relação de descoberta do território e da cultura brasileiros e que estarão presentes em suas obras teóricas. Podemos, assim, confirmar a importância da viagem para a construção da historiografia literária brasileira e, simultaneamente, da definição, no século XIX, das relações franco-brasileiras na literatura.



O tema da viagem como fonte de inspiração percorre toda a história da literatura. A viagem nutre o imaginário do escritor, determinando o enfoque de seu texto. Um dos mais belos exemplos da importância da viagem e que justifica o nascimento de um texto literário é o de Alexandre Dumas, quando fez sua viagem à Itália.

Um dos países que mais atração exerceu sobre os escritores do século XIX, a Itália foi um dos *topoi* mais utilizados nas mais distintas literaturas europeias, sendo considerada como a paisagem ideal, a paisagem do equilíbrio e da racionalidade, e que sintetiza a origem da civilização ocidental, origem esta, recuperável unicamente por meio da linguagem artisticamente elaborada da obra literária.

Como Stendhal, Goethe, Byron e tantos outros escritores-viajantes, Dumas vai à Itália e, acompanhando o sobrinho de Napoleão Bonaparte a Elba, descobre a ilha que inspirará uma de suas novelas de mais êxito em toda a Europa, a ilha de Monte-Cristo. Num fragmento de *Causeries*, no capítulo IX, intitulado “Etat civil du comte de Monte-Cristo”, Alexandre Dumas relata como conheceu esta ilha e como tomou a decisão de incorporá-la à sua obra:

Le lendemain, nous partîmes pour l'île de Monte-Cristo. Le temps était magnifique cette fois; nous avions juste ce qu'il fallait de vent pour aller à la voile, et cette voile, secondée par les rames de nos deux matelots, nous faisait faire trois lieues à l'heure. A mesure que nous avançons, Monte-Cristo semblait sortir du sein de la mer et grandissait comme le géant Adamastor. Je n'ai jamais vu plus beau manteau d'azur que celui que le soleil levant lui jeta sur les épaules. A onze heures du matin, nous n'avions plus que trois ou quatre coups de rames à donner pour aborder au centre d'un petit port. Nous tenions déjà à sauter à terre, quand un des deux rameurs nous dit:

– Leurs Excellences savent que l'île de Monte-Cristo est en contumace.

– En contumace! Demandai-je; qu'est-ce que cela veut dire?

– Cela veut dire que, comme l'île est déserte et que tous les bâtiments y abordent sans patente, à quelque port que nous rentrions après avoir abordé à Monte-Cristo, nous serons forcés de faire cinq ou six jours de quarantaine...

– Nous ferons tout simplement le tour de l'île.

– Dans quel but?

– Pour relever sa position géographique; après quoi, nous retournerons à la Pianosa.

– Relevons la position géographique de l'île de Monte-Cristo, soit; mais à quoi cela nous servira-t-il?

– A donner, en mémoire de ce voyage que j’ai l’honneur d’accompagner avec vous, le titre de Monte-Cristo à quelque roman que j’écrirai plus tard.

– Faisons le tour de l’île de Monte-Cristo, dit le prince, et envoyez-moi le premier exemplaire de votre roman.<sup>1</sup>

O romance de Alexandre Dumas foi publicado a partir de 1844 na forma de *feuilleton* – folhetim – e obteve um enorme sucesso de público, sendo traduzido quase simultaneamente no Brasil. Uma das razões desse imenso êxito é, sem dúvida, o papel da viagem e da ilha no relato. À ilha sempre se atribuiu, nos relatos de viagem, um valor simbólico de lugar mágico. À ilha sempre se associou a ideia do tesouro esquecido ou escondido e que provoca o desejo da busca e da oportunidade de provar a capacidade de superar os obstáculos, razão de ser de todos os heróis literários. A ilha é, também, devido a sua própria natureza geográfica, o território protegido de todos os males da civilização e, por isto mesmo, edênico, condensando, no mundo real, os ideais utópicos de quase todas as culturas no Ocidente.

Assim também, nos relatos de viajantes já de finais da Idade Média e do começo dos séculos XV e XVI, um período que antecede o início oficial da colonização, portanto, o Brasil ocupa um lugar privilegiado no imaginário ocidental, sendo descrito ou imaginado como uma ilha perdida no Atlântico, e assumindo os contornos do Paraíso terrestre. O primeiro nome de nosso país será Ilha de Vera Cruz.

Um dos exemplos mais conhecidos da crença nesse mito da ilha paradisíaca que podemos evocar é a lenda da viagem de São Brandão, monge irlandês que, como muitos outros religiosos de seu tempo, era também navegador. Desejando conhecer o Paraíso terrestre, segundo Brandão, uma ilha no meio do Atlântico, o notável navegador organiza uma expedição. Constrói um barco com madeira leve, reúne uma tripulação de quatorze marinheiros, e navega sempre para o Oeste. Durante sete anos, o herói se enfrenta com monstros marinhos, come sobre o dorso de uma baleia adormecida, e atraca em terras misteriosas cuja geografia se revela mais

mística que real. Por fim, chegam a uma ilha muito verde, na qual o sol não se põe jamais e onde há um rio intransponível. Havendo chegado ao final de sua viagem, voltam a seu país. A mais antiga versão escrita desta odisseia celto-cristã data do século X, e influenciou os cartógrafos da Idade Média que incluíram em seus mapas-múndi a dita ilha “descoberta” por São Brandão e que, por certo, Cristóvão Colombo esperava encontrar.<sup>2</sup>

Sérgio Buarque de Holanda, em seu *Tentativas de Mitologia*, num artigo intitulado “Um Mito Geopolítico: a Ilha Brasil”, assim como em *Visão do Paraíso: os Motivos Edênicos no Descobrimento e na Colonização do Brasil*, sua tese de Doutorado, retrata a historiografia desses motivos que referenciam o Brasil como sendo uma ilha verdejante, Paraíso Perdido, à esquerda do globo.

O historiador, em seu artigo, discute, sobretudo, as posições de Jaime Cortesão, articulando a argumentação sobre a descoberta e colonização do Brasil, em torno de duas teorias: de um lado, devido à existência do “mito geopolítico” – nomenclatura de Cortesão – e, de outro, devido às escolhas e prioridades econômicas do Império ultramarino, e a defesa da terra contra os espanhóis, essa última sendo, segundo Holanda, o que teria justificado a colonização e ocupação do território brasileiro pelos portugueses:

A teoria que explicaria para Cortesão a expansão lusitana e luso-brasileira no continente sul-americano [...] resume-se numa ideia nova e arrojada. Na ideia de que os portugueses, aspirando, desde o começo da colonização, e antes dele, a ampliar seus domínios neste continente, se apoiaram inicialmente numa espécie de “mito” forjado por parte dos navegadores e cartógrafos, e evoluíram, aos poucos, com o socorro às vezes deliberado dos bandeirantes e da diplomacia lusa, até à visão clara e fecunda de Alexandre de Gusmão (1979: 74).

Segundo Holanda, a tese de Jaime Cortesão apoia-se num argumento retórico frágil, o de que haveria uma “força deflagradora da vontade” que teria impulsionado os bandeirantes em direção ao interior do país, no

intuito de concretizar a expansão lusa, fato que se nega facilmente, tendo em vista a natureza da colonização portuguesa, parente próxima da dos fenícios e gregos, que se caracterizam, todas, por uma ocupação de tipo costeiro e a criação de feitorias e fortalezas. A ocupação desta “entidade geográfica” no continente sul-americano, a ilha Brasil, realizada pelos bandeirantes em direção ao interior do território era desencorajada, reprimida e, mesmo, proibida, os colonos se embrenhando nas terras, movidos que eram, no mais das vezes, pelas notícias da grande quantidade, sobretudo de prata, encontrada anteriormente pelos espanhóis:

Ora, o caso brasileiro não parece oferecer uma exceção a essa regra, que, se provinha de uma vontade precisa, provinha muito mais de uma necessidade imperiosa. Era, a rigor, uma regra de economia: economia de forças e economia de braços, necessária à preservação do gigantesco império ultramarino. Não admira que se achasse expressa em um sem-número de recomendações, de mandamentos, de recriminações, de ameaças. Os que percorrem as cartas de doação de capitânicas nas costas do Brasil, ou o regimento do primeiro governador-geral, ou ainda as sucessivas ordens aos colonos para que não andem a tratar terra a dentro com o gentio, verão neles um intento claro de conter o povoamento e conquista na orla litorânea (1979: 74).

Como vemos, a expansão pelo continente e a colonização do Brasil se fazem pela existência concomitante de duas linhas de força, a do Estado português e a do sertanista que, movido pela notícia de riqueza também em território luso, realizará um movimento que converge para o centro do país, o que resultará na corrida do ouro em direção a Mato Grosso e Goiás e não, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda, por razões obscuras ou, pela pré-existência do mito da ilha Brasil, como quer Cortesão:

E se eu devesse fazer algum reparo à tese dominante nos sábios comentários de Cortesão seria o de que, nela, portugueses e luso-brasileiros, de um lado, castelhanos de outro, parecem obedecer insistentemente a uma espécie de fatalidade histórica, superior aos seus interesses e paixões quotidianos. Aos excessos de uma interpretação econômica substituindo-se assim uma interpretação declaradamente geopolítica.

Segundo esse ponto de vista, toda a expansão lusitana em nosso Continente baseou-se num intento minucioso e previamente disciplinado [...] Dizia em meu artigo que não é possível aceitar sem hesitação a tese do autor de que a expansão bandeirante se insere “em uma espécie de programa deliberado, explicável por considerações geopolíticas” (quando, em realidade, elas contrariavam muitas vezes, nessa expansão, a vontade e os interesses da Metrópole (1979: 68 e 79).

Acompanhando a historiografia, podemos encontrar outros vários exemplos desses topos da viagem e do Brasil como uma ilha e um lugar mítico que, justificando a colonização portuguesa ou não, é recorrente nos textos literários sobre nosso país. No século XIX, essa ideia reaparecerá em alguns autores importantes para a formação da literatura brasileira. Assim descreve Ferdinand Denis seu projeto com relação ao Brasil, país no qual decide viver para encontrar um dote para sua irmã:

Pour me servir de l'expression de l'estimable M Bonvoisin, je ne possède un rouge liard et, ce qu'il y a de pis, c'est que je ne vois pas comment je pourrai en avoir. Eh bien, depuis que je suis dans ce pays-ci, le courage, Dieu merci, ne m'a pas manqué et je saurai arracher à la terre du Brésil une dot à la gentille petite Cisca, un bien-être pour vous tous. J'espère que ce projet pourra se réaliser. Je crois que nous allons nous faire planteurs (1957: 57).

Como para tantos outros viajantes, o Brasil representa para Ferdinand Denis o Eldorado, um território desconhecido e misterioso, que lhe ofereceria o tesouro capaz de reconfortar sua família e oferecer-lhes os meios para uma vida estável:

La nature, sur le bord des fleuves, est généralement beaucoup plus active que vers les côtes. C'est là qu'elle se plaît à déployer aux yeux du voyageur ses immenses richesses. Cascades, rochers escarpés, forêts antiques, tout se réunit pour faire de ce lieu privilégié l'endroit peut-être le plus pittoresque du monde entier. Les oiseaux y sont parés du plumage éclatant; le tapir, le cerf, le daim et le porc sauvage partagent avec l'homme de la nature l'empire de ce superbe désert. Les eaux entraînent dans leurs cours l'or, les cristaux précieux, et servent d'azile à une foule de poissons d'un goût exquis, aussi utiles que salutaires. Enfin, après quelques jours

de marche, d'immenses plantations de cotonniers viennent reposer les yeux fatigués par la vue continuelle de cette agreste solitude, et offrent par anticipation un dédommagement aux peines que l'on a éprouvées pour venir chercher la précieuse denrée qu'elles produisent (1957: 123).

Essa descrição do Brasil como uma Terra de Promissão é recorrente nos relatos de viajantes desde a famosa Carta de Pero Vaz de Caminha, a *Mundus Novus*, de Amerigo Vespucci, passando pelos escritos de Von Martius, e reafirma a ideia de uma terra rica, encantadora e inexplorada. Nos textos de Denis, o Brasil é descrito como um país de natureza exuberante e exótica, o autor destacando a beleza de seus pássaros, de suas árvores e plantas, corroborando a existência de um cenário selvagem e *naïf* necessário não apenas à satisfação do prazer dos sentidos anestesiados dos civilizados, mas, também, um território que está à *espera* da “domesticação” europeia:

Bahia est au moins aussi grand que Rio de Janeiro, dans une position plus avantageuse, la végétation d'une activité étonnante; et si la campagne n'y offre pas de sites aussi imposants et aussi variés qu'aux environs de la capitale, l'oeil se repose avec satisfaction sur la culture plus soignée ici que dans les autres villes du Brésil. La Baie forme le plus beau port du monde. Mais rien n'en ferme l'entrée: il y a seulement quelques petits forts qui ne seraient d'aucune utilité en cas d'attaque. Quant aux agréments, ils sont les mêmes ici que partout l'Amérique méridionale: chacun reste chez soi, s'ennui et dort en famille (1957: 60).

Na realidade, ainda que a natureza ocupe um lugar relevante na definição da identidade nacional brasileira, o uso do adjetivo “exótico” explicita a visão do estrangeiro, o olhar de fora ao qual a realidade tropical parece “bárbara”, pois que a definição mesma de exótico é algo que não pertence à civilização do Ocidente, ou seja, o que é estrangeiro.

O que queremos dizer é que a visão da natureza que revelam os viajantes, dentre os quais, Ferdinand Denis, é uma construção ideológica que corresponde a uma projeção de imagens complementares entre as duas civilizações – europeia e brasileira. Em suas cartas, Denis estabelece uma divisão muito clara de dois aspectos desse (N)ovo (M)mundo para

ele, desse país no qual viaja, recolhendo amostras de pedras e de plantas, exemplares de animaizinhos e de pássaros desconhecidos do público científico francês com o qual mantém relações estreitas e uma correspondência permanente. Em seu diário e em suas cartas, o leitor identifica dois tipos de observações: sobre a natureza brasileira e sobre a civilização brasileira que, em começos do século XIX e, sobretudo, antes da Independência, era ainda muito marcada pela cultura ibérica, essencialmente, portuguesa:

Je ne pars pour ce pays que dans quelques jours. C'est quitter l'Enfer pour aller au Purgatoire. Je parle des villes. Il est difficile de trouver un plus beau pays que celui-ci. Juge des villes, mon cher papa: il n'y a que quatre libraires à Rio de Janeiro (1957: 53).

As observações feitas por Denis são possivelmente verdadeiras, sobretudo se levamos em conta que a Metrópole portuguesa, até o ano de 1808, ano da chegada da família real ao Brasil, impediu a existência da imprensa independente, só sendo autorizadas as publicações sancionadas pela Coroa.

Nos escritos de Ferdinand Denis se revela uma imagem dividida do país. Se por um lado o que fascina o viajante é essa natureza exuberante, descrita como extremamente sedutora e acolhedora, por outro, com respeito aos elementos de civilização, às marcas de uma cultura brasileira que sejam os sinais de uma elaboração racional, tudo lhe parece tedioso, mal concebido e atrasado com relação a seus parâmetros europeus e franceses. Essa divisão é clara na descrição seguinte da paisagem de Salvador. Nesse parágrafo, podemos identificar dois tipos de observações: por um lado, acerca da paisagem, e por outro, acerca da cidade:

J'ai enfin quitté Rio, et me voilà à Sansalvador [...] D'abord, des brises de mer rafraîchissent continuellement l'atmosphère et, quoique plus rapprochés de la ligne, nous souffrons moins de la chaleur. Les habitants se voient davantage, les promenades sont plus belles, les chemins praticables, etc.. Tous ces avantages, on les possède dans la ville haute. La ville basse, la ville du commerce, est le plus vilain endroit de la terre. Du reste on construit si bien qu'il est probable que les premières maisons

du haut feront la culbute sur les boutiques du bas qui crouleront dans le port. Je ne puis regarder sans effroi le théâtre qui a l'air de vouloir ouvrir le bal. Il y a un théâtre à Bahia? J'ai entendu donner ce nom à un bâtiment assez vaste, manquant de fenêtres, ouvert aux quatre vents. Aux vents seulement, car il est fermé pour le public, depuis la mort de la Reine. J'ignore parfaitement ce que peuvent faire les acteurs.

Je vois déjà, ma chère Maman, que tu trembles que je ne demeure dans la ville du commerce. Rassure-toi. M Plasson habite là-haut. Sa maison est située au bord de la mer, sur une éminence d'où nous voyons entrer et sortir tous les bâtiments. De l'autre côté, la vue est bornée par des parcs d'orangers, de citronniers, de manguiers, de cocotiers. Bref, il n'y a pas une plus belle vue au monde, et j'en jouirais parfaitement si je m'affectais aussi vivement de ne pas recevoir de tes nouvelles et de celles de la famille (1957: 56).

Nesse fragmento, a percepção de Denis está dividida entre o fascínio que essa natureza exerce sobre seu espírito e o assombro que lhe causa a ausência ou a fragilidade da civilização no Brasil. Todas essas observações estão presentes em seus textos teóricos e em seus relatos de viagens pelo país. Em *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, por exemplo, Denis propõe aos jovens escritores brasileiros – não podemos deixar de pensar que em 1826, ano de publicação dessa obra, apenas quatro anos haviam transcorrido depois da proclamação da Independência brasileira – que utilizem como fonte de inspiração para seus romances e poemas a natureza de seu próprio país:

Si cette partie de l'Amérique a adopté un langage qu'a perfectionné notre vieille Europe, elle doit rejeter les idées mythologiques dues aux fables de la Grèce: usées par notre longue civilisation, elles ont été portées sur des rivages où les nations ne pouvaient bien les comprendre, où elles auraient dû toujours être méconnues; elles ne sont en harmonie, elles ne sont en accord avec la nature, ni avec les traditions. L'Amérique, brillante de jeunesse, doit avoir des idées neuves et énergiques comme elle; notre gloire littéraire ne peut toujours l'éclairer d'une lueur qui s'affaiblit en traversant les mers, et qui doit s'évanouir complètement devant les inspirations primitives d'une nation pleine d'énergie. Dans ces belles contrées si favorisées de la nature, la pensée doit s'agrandir comme le spectacle qui lui est offert; majestueuse, grâce aux anciens chefs-d'oeuvre, elle doit rester indépendante, et ne chercher so guide

que dans l'observation. L'Amérique enfin doit être libre dans sa poésie comme dans son gouvernement (1826: 526-527).

Para ilustrar o que propõe, Denis escreve a novela *Les Machakalis*, que influenciou enormemente o mais importante escritor brasileiro do Romantismo, José de Alencar. *Les Machakalis* pode ser considerado um embrião de *O Guarani* ou de *Iracema*, na medida em que tematiza o encontro entre os indígenas brasileiros e os portugueses, valorizando a natureza tropical e exaltando suas peculiaridades e o exótico.

No entanto, se analisamos o trecho de seu *Résumé*, que acabamos de mencionar, identificamos, na frase final, “L'Amérique enfin doit être libre dans sa poésie comme dans son gouvernement”, a evocação da recém-conquistada liberdade brasileira em relação à metrópole portuguesa, prova do apoio dos intelectuais franceses ao movimento independentista – não apenas no Brasil como em outros países da América Latina. Tal apoio visava, por suposto, uma aproximação com o continente sul-americano e a manutenção dessa zona de influência cultural.

Assim, o que à primeira vista poderia parecer uma declaração “moderna” do ponto de vista colonialista, se revela, na realidade, a expressão da perfeita compreensão de que, com a independência, o Brasil necessitaria de um outro modelo, distinto do modelo ibérico e português no qual se inspirou, por força de sua condição de colônia. E esse modelo seria, então, francês.

Apesar de que, desde ao menos o século XVIII, a França tenha sempre ocupado o espaço reservado à cultura, à filosofia e à arte – exercendo um papel fundamental na formação de uma certa intelectualidade “subversiva”, reivindicatória e influenciando movimentos importantes como a Inconfidência Mineira, movimento independentista brasileiro profundamente marcado pela Filosofia das Luzes – será a partir do século XIX que o Brasil adotará o modelo francês de cultura se não oficialmente, ideologicamente.

Nesse sentido, podemos compreender a publicação do *Le Brésil, ou Histoire, Moeurs et Coutumes des Habitants de ce Royaume*, cujo texto é escrito por Denis e acompanhado das ilustrações de Hippolyte Taunay, como uma obra importante para a afirmação de um projeto civilizatório francês.

Taunay é um dos membros da família de mesmo nome, encarregada, entre outras coisas, de fundar a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, a pedido de Dom João VI, rei de Portugal, e participava da chamada Missão Artística de 1816. Essa Missão francesa, como é conhecida na historiografia, devido ao grande número de franceses que a formava, encomenda do rei, tinha por objetivo “civilizar” a cidade do Rio, à qual chegava a corte portuguesa, fugindo das invasões de Napoleão. A cidade passará, então, por um processo de “atualização” à francesa, todas as medidas de modernização e de urbanização sendo portadoras dos valores da cultura e da arte francesas.

Nesse livro, os autores possibilitam o acesso ao público europeu – mais particularmente francês – a informações acerca desse país pouco conhecido, divulgando dados e imagens novos e atuais de sua paisagem, de seus costumes e de sua História. Os escritos de Ferdinand Denis se inscrevem no contexto desse primeiro colonialismo que inclui, então, as relações entre a França e os territórios de ultramar que serão mais tarde chamados os DOM-TOM e, também as relações que manteve a França com outros países como o Líbano ou ainda, Tunísia, Argélia e Marrocos.

Além da publicação dos escritos de Denis, outro texto cujos autores são justamente os brasileiros do chamado “Grupo de Paris”, os fundadores do Romantismo em nosso país, corrobora a importância da cultura francesa para a cultura do Brasil, a revista *Nitheroy*.

O movimento do Estado brasileiro no sentido de uma profunda simpatia com relação à política cultural francesa – e explicitada na *Nitheroy* – se revela extremamente importante do ponto de vista

diplomático, pois a França divide, então, várias regiões geográficas com sua sempre rival, a Inglaterra.

O alinhamento do Estado brasileiro pós-Independência aos valores culturais franceses favorece o desenvolvimento do projeto colonialista francês que frutificará no Norte da África, com a conquista da região do Maghreb e a entrada na Argélia, em 1830. Ainda que nunca tenhamos participado do sistema colonial francês, o Brasil ocupa um importante lugar de difusor da cultura francesa no continente latino-americano, concretizando uma zona de influência cultural para a França.

Recentemente, em número especial da revista *Le Monde* 2, especialmente dedicado à temática do colonialismo francês, Sandrine Lemaire ressalta a importância da missão civilizadora exercida pela França nos séculos XIX e XX. O argumento tinha um forte papel legitimador da presença francesa em territórios ultramarinhos e, sobretudo, no continente africano, região particularmente apreciada pela França que sempre nutriu o desejo de implantar aí uma colônia, a Argélia francesa, gerando a coexistência entre europeus e nativos:

La “mission civilisatrice” légitime ainsi l’acte colonial. L’histoire enseignée aux enfants met en scène le bon face au mauvais, la lumière face à l’obscurité, le progrès au secours des sociétés “atardées”. Le degré de “civilisation”, de “progrès”, est le mètre-étalon mesurant le plus ou moins grand retard de telle ou telle partie de l’empire.<sup>3</sup>

A construção dessa imagem das culturas “conquistadas” ou, no caso do Brasil, submissas ao discurso colonial, será o substrato das novelas indigenistas românticas que, todas, confirmando o caráter paradoxal das relações franco-brasileiras, ao mesmo tempo que idealizam o índio, portador do elemento ideológico nacional – a natureza –, colocam-no na posição de ser inferior e bárbaro, símbolo da nação a ser domesticada. Segundo Lemaire e Deroo:

L'espace colonial a également participé à la constitution des grandes identités nationales européennes au XIX<sup>e</sup> siècle. Les indigènes représentent un autre en négatif qui permet de créer un lien entre l'ouvrier, le paysan, le militaire et le bourgeois: tous savent qu'ils appartiennent à la modernité parce qu'il existe un monde "en dessous", le monde colonisé... En dehors des intérêts économiques, impérialistes et diplomatiques, les colonies ont joué ce rôle de repoussoir sur lequel se sont forgées les identités collectives entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>4</sup>

Se o papel que tiveram os escritos como os de Ferdinand Denis e de outros escritores-viajantes para a difusão da imagem dos países latino-americanos como países promissores cultural, política e economicamente é hoje em dia relativizado, devido, sobretudo, à mudança da natureza das relações entre Europa e América, entre França e Brasil – não temos mais a necessidade do reconhecimento dos países europeus, entre os quais a França que, no século XIX, representava o centro gerador e difusor da cultura ocidental – eles contribuíram, sem dúvida, para fortalecer as posições assimétricas entre os dois continentes.

A ilha é um lugar mágico, edênico, e protegido dos males da civilização. Nele, a Europa contava construir de novo, e melhor, o mundo novo da Utopia. A natureza exuberante do Brasil seria o tesouro que tanto buscou o homem desencantado da civilização. A literatura viria depois.

## NOTAS

<sup>1</sup> DUMAS, Alexandre. *Causeries*, chapitre IX, 'Etat civil du comte de Monte-Cristo', 1854, apud 'Naissance d'un mythe insulaire' in *Ulysse* n. 132, mai-juin 2009, dossier L'Italie des îles, p. 54.

<sup>2</sup> Sobre o conceito de Paraíso nas religiões, cf. *HISTORIA THÉMATIQUE. Enfer et Paradis – juifs, chrétiens, musulmans: des brasiers de la damnation au jardin d'Éden*. Paris, jan. – fév. 2009.

<sup>3</sup> LEMAIRE, Sandrine. La civilisation contée aux enfants. *Le Monde*, Paris, 2006. *Colonies: un débat français*, p. 17.

<sup>4</sup> DEROO, Eric ; LEMAIRE, Sandrine. L'image des colonies a tenu lieu de réalité. *Le Monde*, Paris, 2006. *Colonies: un débat français*, p. 20.

## TRABALHOS CITADOS

BOURDON, Alain. *Lettres familières et fragment du journal intime de Ferdinand Denis à Bahia (1816-1819)*. Coimbra: Coimbra Ed., 1957.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DEMARCHI BAREL, Ana Beatriz. *Um Romantismo a Oeste: modelo francês, identidade nacional*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2002.

\_\_\_\_\_. Excès et identités nationales dans le monde lusophone: le cas des mythes fondateurs. *Cahiers du CREPAL*, Paris: PSN, n. 12, 2005. p. 37-53.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Nitheroy, Revista Brasileira. Ciências, Letras e Artes*. Edição fac-símile. Coimbra: MinervaCoimbra, 2006.

DENIS, Ferdinand. *Le Brésil, ou Histoire, moeurs et coutumes des habitants de ce royaume*. Paris: Nepveu, 1822.

\_\_\_\_\_. *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, suivies de Camões et José Indio. Paris: Louis Janet Libraires, 1824.

\_\_\_\_\_. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey Libraires, 1826.

HISTORIA THÉMATIQUE. *Enfer et Paradis: juifs, chrétiens, musulmans: des brasiers de la damnation au jardin d'Éden*. Paris, jan.- fév., 2009.

UIYSSE n° 132. L'Italie des îles: Montecristo, Ischia, Palmaria, Mozia. *Courrier International*, Paris, mai-juin, 2009.

VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo: as cartas que batizaram a América*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

**Ana Beatriz Demarchi Barel** realizou seu Doutorado em Literatura Brasileira na Universidade Paris III Sorbonne Nouvelle (bolsista de Doutorado Pleno no Exterior – CNPq). Fez seus estudos de Mestrado em Teoria e História Literárias pela UNICAMP (bolsista CAPES), e a Graduação em Letras pela mesma universidade. É autora de *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os Indivíduos em Face das Nações*, MinervaCoimbra, 2010, *Um Romantismo a Oeste: Modelo Francês, Identidade Nacional*, Annablume, 2002, publicado com apoio da FAPESP. Em 2006, organizou a edição fac-símile da revista *Nitheroy*, acompanhada de textos de críticos franceses, portugueses e brasileiros. Suas pesquisas se dedicam à formação da identidade nacional brasileira, às relações França-Brasil no século XIX, aos mitos fundadores de nacionalidades e aos nacionalismos na Literatura.

Artigo recebido em 10/03/2011. Aprovado em 15/03/2011.

## SETE RAZÕES PARA LER HELEN CALDWELL<sup>1</sup>

Atilio Bergamini Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Sul/

Universidade de Yale – New Haven

**Abstract:** This paper presents some reviews on Helen Caldwell's work, especially those referred to her first book, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro* (1960). It tries to show the importance Caldwell's works have when one defines a position in the researches' field on Machado. Also, the paper presents the central arguments developed in the two Caldwell's books on Machado de Assis. Finally, it honors Caldwell.

**Key words:** Helen Caldwell; Machado de Assis; *Dom Casmurro*.

### I

Passaram-se seis décadas desde a publicação de *Dom Casmurro* até a problematização da “verdade” de seu narrador se tornar um fato social no Brasil. Na quinta década de sua circulação, o trabalho de Helen Caldwell, que construiu parte significativa – e pioneira – dos instrumentos daquela problematização, pode ter se tornado o que não é: defesa ingênua da inocência de Capitu.

Elogiar o passo adiante dado por Caldwell na leitura do romance para em seguida criticar exageros, ridicularizar a argumentação e fazer pouco da construção de evidências textuais se tornou uma espécie de protocolo de leitura de *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study*

of *Dom Casmurro* (1960) – ainda que, em parte, talvez, repercutindo uma espécie de protocolo, mais geral, de escrita de resenhas. *Machado de Assis, the Brazilian Master and His Novels* (1970), o segundo livro de Caldwell, raramente é citado.

Nos últimos anos mesmo o elogio ao passo adiante se tornou menos e menos presente. Hoje, parece prevalecer a ideia de *The Brazilian Othello* ser um exemplário de equívocos críticos, no qual podemos recolher as piores invencionices dos críticos do passado, nós, os que pretensamente elaboramos técnicas de leitura bem mais refinadas do que as dos filólogos, dos estilistas e de todas essas disciplinas ultrapassadas.

Infelizmente, a maior circulação das ideias da autora não parece ter arejado a discussão em torno delas. A tradução de *The Brazilian Othello of Machado de Assis* por Fábio Fonseca de Melo, publicada pela Ateliê Editorial em 2002, com o título de *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis* (cf. Caldwell, 2002), reforçou a importância de Caldwell no debate sobre os romances de Machado. Porém, o uso dessa mais do que bem-vinda tradução não raro ricocheteia os lugares comuns sobre a autora. De acusações (*sic*) de feminismo (num inacreditável barateamento dos complexos campos de pesquisas e atuação feministas) até ridicularizações das interpretações (principalmente no que diz respeito ao simbolismo dos nomes e à defesa da inocência de Capitu), as críticas podem dar ao estudante que chega aos estudos machadianos a impressão de que ler Caldwell com alguma generosidade não vale mais a pena.

Antes da formalização dos protocolos de leitura em torno de *The Brazilian Othello*, Hélio Pólvora refletiu sobre os livros da autora em dois artigos publicados no *Jornal do Brasil* em setembro e outubro de 1970, ambos republicados em *Graciliano, Machado, Drummond & outros* (1975). Para ele, o debate machadiano ganhava então “novas luzes”. As críticas a respeito da posição do narrador de *Dom Casmurro* apresentavam-se-lhe ainda um problema: “A reabertura do processo de Capitu me deixa

satisfeito. Jamais tive simpatia, na leitura e nas releituras de *Dom Casmurro*, por esse austero Sr. Bento Santiago” (Pólvora, 1975: 48). Pólvora foi um dos raros brasileiros a comentar o segundo livro de Caldwell – e o fez com a mesma simpatia receptiva destinada ao primeiro.

Depois disso, a recepção endureceu, mas Caldwell nunca deixou de estar no centro do debate em torno da interpretação de *Dom Casmurro*. Os exemplos se sucedem. Wilson Martins, em 2005, salientou – e em 2006, repetiu, numa crítica à biografia que Daniel Piza escreveu sobre Machado – a maneira “fantasista e delirante” com a qual Caldwell analisou o nome da personagem Bento Santiago (cf. Martins, 2005). Otto Lara Resende, em bem humorado artigo, escreveu que ver um suposto adultério no livro – e não, com certeza, um adultério – é “um disparate indigno de pisar no vestíbulo da universidade” (cf. Resende, 1992). Roberto Schwarz, em 2006, apontou qualidades no livro ridicularizado por Martins e Resende, mas criticou-o por não remeter à “configuração peculiar” do Brasil. No mesmo artigo, Schwarz sugere que Caldwell não diferenciou suficientemente a ficção machadiana de suas inspirações inglesas: “Bentinho não é Otelo, Capitu não é Desdêmona, José Dias e o Pádua não são Iago e Brabantio, nem o Rio de Janeiro oitocentista é a Europa renascentista” (Schwarz, 2006: 61-79).

Sem desdizer completamente a validade de *algumas* dessas críticas, proponho que leiamos Caldwell com mais vagar e ponderação, antes que repetições a respeito de seu trabalho tomem o lugar das discussões proveitosas que ele pode suscitar. Quanto à crítica de Martins: é realmente “fantasia e delírio” ver em um nome como “Santiago” o nome “Iago” e sugerir que essa é mais uma entre inúmeras evidências textuais de que Machado procurou criar uma personalidade dividida entre o amor e o egoísmo, Otelo e Iago, bondade e maldade, etc.?

Por fim, parece-me que Caldwell concordaria que Bentinho não é Otelo, Capitu não é Desdêmona, etc. Entendo que Schwarz argumentava

contra uma maneira de ler Machado de Assis, não propriamente a respeito de *The Brazilian Othello*, mas é preciso reconhecer que *The Brazilian Othello* desde o primeiro capítulo procura distinguir entre uma coisa e outra e que *The Brazilian Master* aprofunda essa postura.<sup>2</sup>

Na interpretação de simbolismos e na defesa de sua interpretação, Caldwell procedeu com valentia e abertura, defendendo sua interpretação e buscando ampará-la em evidências textuais. Por um lado, estou de acordo que muitas de suas conclusões são polêmicas, algumas inaceitáveis. Contudo, espero ter deixado claro que as críticas que se tem feito a Caldwell não são de modo algum indiscutíveis. Essa talvez seja uma primeira razão para lermos seus trabalhos.

O exemplo que talvez condense a abordagem à obra de Caldwell nas últimas três décadas aparece no fundamental estudo de John Gledson sobre *Dom Casmurro*, *The deceptive Realism of Machado de Assis* (1984). Nesse trabalho, o crítico utiliza *The Brazilian Othello* para mostrar o que ele, Gledson, não pretendia fazer: sentimentalizar as alegorias de Machado e deixar-se levar pela retórica de Bento (Gledson: 1984: 141, 27).

Esse elenco de alegados exageros, erros, deslizos e faltas de Caldwell, paradoxalmente, parecem ser a contribuição mais importante de seu trabalho, até mesmo a maior de suas contribuições. Creio que é preciso resistir a essa ideia. A meu ver, os argumentos dos seus dois livros como um todo permanecem legítimos e interessantes meio século depois de escritos, por mais que sejamos capazes de apontar deslizos e incorreções. Quantos trabalhos críticos conseguem resistir a uma década, quanto mais cinco, de avaliações?

A insistência de Caldwell na ligação dos enredos machadianos com a história do Brasil e a tentativa de compreender a forma literária tal como se constituiu especificadamente em Machado são dois pressupostos críticos vivos e polêmicos. Ambas estruturam os estudos de Caldwell, ainda que um estudante que os conhecesse somente a partir dos comentários

à sua obra tendesse talvez a pensar numa crítica avessa ao entendimento do Brasil e das particularidades estilísticas machadianas. Se não estou enganado, então essas são a segunda e a terceira razões que eu daria para lermos e relermos Helen Caldwell.

Mas como – poderá um leitor inquirir – como você pode sustentar que defender a “inocência” de Capitu ainda é legítimo? A pergunta está ultrapassada! Não se trata de saber se ela traiu ou não traiu, diz esse leitor, mas sim de estudar a dúvida.

Caldwell, quase isoladamente, argumentou que o romance não diz nem que Capitu traiu, nem que não traiu; acrescentou que Dom Casmurro é uma personagem obcecada pelos conflitos do centro de sua narrativa, e que Machado deliberadamente estetizou essa obsessão de modo a fazê-la um dado determinante na maneira com a qual o pseudo-autor vê a si mesmo e a Capitu. Caldwell chamou nossa atenção para o fato de que o romance suporta a ideia de que Capitu não cometeu adultério; mais: procurou as estratégias de autolegitimação do advogado-cristão-de-fachada-ciumento e mostrou como a busca por essas estratégias cria um efeito estético de alta complexidade, sendo esse um dos grandes interesses de *Dom Casmurro*. Se Machado ligou o efeito estético de seu romance às estratégias de autolegitimação do seu pseudo-autor, talvez essas estratégias devessem ser avaliadas e julgadas com mais peso do que aquele que era dado ao pretense ato de Capitu. Fica mais compreensível Caldwell ter optado pela inocência de Capitu – e não a dúvida a respeito da traição: a inocência é o ponto de desconfiança máxima em relação a Dom Casmurro. Quem em sua mais funda insegurança está em dúvida a respeito do que aconteceu é sempre, em primeiro lugar, Dom Casmurro.

Abel Barros Baptista, no artigo mais detalhado que dispomos a respeito dos “princípios críticos” de Caldwell em *The Brazilian Othello*, classificou a atitude crítica de “desconfiar do narrador” e de buscar a intenção de Machado, tal como Caldwell a propusera, como o “paradigma

do pé atrás”, “a linha de leitura que realça a crítica de Machado à sociedade brasileira sua contemporânea”.<sup>3</sup> Tendo percebido a complexidade da tarefa de Caldwell, diante de “sessenta anos de consenso”, Baptista realça que os “equívocos” de sua leitura eram justamente suas qualidades – embora ele tenha escrito o seu artigo para combater o “paradigma” em questão. Caldwell teria se enfiado numa enrascada retórica e teórica (“ridícula”, foi a classificação de Baptista, em palestra, a seguinte formulação de Caldwell<sup>4</sup>): “o leitor tem a responsabilidade da decisão, mas apenas decidindo a favor da inocência de Capitu toma a decisão justa” (Caldwell, 1960: 153). Resgatar a verdade de Machado, prossegue o crítico português, revelar para os leitores de *Dom Casmurro* a intenção do autor do livro é aquilo que o próprio Machado teria – com seu trabalho ficcional – trabalhado para desconstruir. Machado exigiria um leitor responsável pela leitura que faz, um leitor que não remetesse a validade de sua interpretação à autoridade do autor, do narrador, de uma tradição.

Críticos posteriores, entre eles alguns dos mais agudos leitores machadianos, como Silviano Santiago, John Gledson e Roberto Schwarz, teriam insistido na utilização dos dois princípios críticos de Caldwell. Todos teriam atualizado e complexificado a ideia de “conciliar um Machado que nada diz com um querer dizer de Machado”.<sup>5</sup> Contudo, salienta Baptista, o livro de Caldwell veio a público dois anos antes de Wayne Booth publicar suas reflexões a respeito do “autor suposto” e do “narrador não confiável”, em *The Rhetoric of Fiction*. Acrescento, correndo o risco talvez de redundância, que, no que se refere à atividade crítica brasileira, Antonio Candido acabara de lançar *A Formação da Literatura Brasileira* (1959), e as implicações da “configuração peculiar” do país na forma artística, a que se refere Schwarz, seriam um problema lentamente construído pelo próprio Candido e, em seguida, por Schwarz e outros, problema cujos primeiros resultados apareceriam somente no início dos anos 1970. Dado esse panorama, como Caldwell daria o salto por cima da história para realizar sua

descoberta com métodos e discussões ainda indisponíveis? Penso estarmos diante da quarta razão para lermos e relermos os livros de Helen Caldwell.

A ideia de um “paradigma do pé atrás” merece discussão cuidadosa, mas esse não é o lugar para fazê-lo. Aceitá-la como hipótese, liminarmente, contudo, permite-nos, por nossa vez, outra hipótese: se criticamos de maneira tão recorrente o trabalho de Caldwell, nem por isso teríamos deixado – nos últimos quarenta anos – de utilizar alguns procedimentos críticos correlatos aos dela, principalmente no que se refere ao distanciamento em relação ao narrador. Se isso vale, trata-se da quinta boa razão de porque ainda é preciso ler e reler Caldwell generosamente: estudando-a compreenderemos melhor nosso próprio fazer crítico.

É assim que – ao evidenciar o campo de forças sócio-políticas entranhado na forma do romance – Caldwell mapeou algumas das mais relevantes posições no campo de discussões machadianas. Seu trabalho é então fundamental para quem pretende conhecer esse campo de discussões e tomar com mais consciência as decisões teóricas que ele possibilita aos seus integrantes. Teremos nesse caso uma sexta razão para ler e reler Caldwell.

No ensaio “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, Schwarz (cf. 1997) propôs uma história da interpretação do romance. Fez Alfredo Pujol falar por si mesmo, em artigo de 1917: “Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança sua deliciosa vizinha, Capitolina [...]. Capitu engana-o com o seu melhor amigo, e Bento Santiago vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal. A traição da mulher torna-o cético e quase mau”. Sobre Helen Caldwell, Schwarz escreveu: “Punha a descoberto o artifício construtivo da obra, a ideia insidiosa de emprestar a Otelo o papel e a credibilidade do narrador, deixando-o contar a história do justo castigo de Desdêmona. No básico, a charada literária que Machado armara estava decifrada”. O próximo passo, dado por John Gledson, seria conhecer a “falta de objetividade de *Dom Casmurro*” (Schwarz, 1997: 10-11).

Como se vê, Schwarz cita o livro de Caldwell de diferentes maneiras, ora como o estudo estrangeiro a que falta o conhecimento da “configuração peculiar” brasileira, ora como o modelo de leitura desconfiada, tradição na qual ele próprio se insere. Não sem ironia, Schwarz perguntou por que Caldwell fez a descoberta que fez: “por ser mulher? Por ser estrangeira? Por ser talvez protestante?” (1997: 9). Homem, brasileiro, católico: são três posições sociais “cegas” ao interesse do narrador.

Uma menção escrita por Raymond Sayers na *Revista Hispánica Moderna*, em janeiro de 1955, a respeito da tradução que Caldwell fez para *Dom Casmurro* (1953), dá pistas de que a leitura baseada na “dúvida” era algo sugerido por diversos leitores fora do Brasil. Vale a longa citação:

Já no século XIX ele [Machado de Assis] antecipou os escritores de hoje na sua compreensão da complexidade da alma humana; a limpidez do estilo e a singeleza técnica dos romances são apenas superficiais, e nas profundidades da sua obra tudo é ambiguidade e dúvida. Esta dúvida em que todos vivemos, a veleidade de nossos afetos, nossa incapacidade de compreender os parentes mais chegados, a ambiguidade, enfim, de nossa condição humana, é o tema de *Dom Casmurro*, magistral história de um homem que chega a duvidar da fidelidade da mulher e da paternidade do filho, e cuja vida acaba no desespero. A tradução de Helen Caldwell não é só acurada e idiomática, mas também é artística, como era a tradução do outro grande romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por William Grossman, que a mesma casa editora publicou em 1952. (Sayers, 1963: 73).

O ponto de vista da leitura não é crítico e distanciado a ponto de sugerir que as limitações de Bento Santiago não são um pouco das suas próprias, nem ingênuo a ponto de sustentar que a manipulação obsessiva do passado não é parte fundamental do romance. O andamento compassivo e empático da interpretação de Sayers remete a uma maneira de Machado utilizar a ideia de uma “humanidade” comum a todos os humanos – entre inúmeros outros exemplos, a ideia aparece no conto “Virginius”, no poema “Sabina”, mais ironicamente na crônica conhecida como “O punhal de Martinha” e mesmo em *Dom Casmurro*. É possível, portanto, que Machado

tenha trabalhado a partir de duas ênfases aparentemente contraditórias: de um lado, o leitor é vaidoso se considera que os limites de Casmurro não são em parte seus próprios limites e preconceitos; de outro lado, o leitor é ingênuo se não se afasta desses preconceitos e procura avaliar as consequências deles para a visão de mundo de Casmurro e para as suas próprias. É possível que Caldwell tenha apreciado essa menção e meditado sobre ela. O que era o “humano”, que Machado tanto identificou com as “leis literárias”, com uma brasilidade “íntima”, e contrapôs aos particularismos privatistas, à literatura de acessórios e a uma brasilidade de fachada?

Sayers escreveu, em 1963, uma resenha a *The Brazilian Othello*. Nela, elogia e recomenda o trabalho de sua colega. Parece-lhe, contudo, que o livro teria se beneficiado de uma investigação a respeito das causas do ciúme de Bento. Para Sayers, o ressentimento de Bento por sua mãe é “transferido” para a relação com Capitu. Teria ainda faltado ao estudo de Caldwell demonstrar que Bento sentia não ser homem suficiente para Capitu e que a estrutura de seu desejo por ela estava de certa maneira saturada pela sua própria incapacidade de agir na conquista amorosa. Sayers conclui sua resenha elogiando o capítulo que Caldwell dedica à análise dos simbolismos do romance (o mar, a casa e muitos outros). Dessa vez, o resenhista é mais distante em relação a Dom Casmurro. Teria, talvez, sentido o impacto da argumentação de Caldwell; além disso, ao leitor de hoje, sua psicanálise soará talvez algo esquemática. Ainda assim, ele continuava tentando entender a estrutura do narrador, o que não era uma tarefa evidente na crítica brasileira.<sup>6</sup>

Foi também a personalidade do narrador que chamou atenção de Clotilde Wilson,<sup>7</sup> tradutora de *Quincas Borba*, quando ela publicou em 1960 resenha em que elogiou a análise dos simbolismos de *Dom Casmurro* em *The Brazilian Othello*. A transformação de Bentinho em Casmurro, do menino de boas maneiras em um homem maldoso e melancólico, era para Wilson uma das bases interpretativas do romance, base, segundo

ela, finalmente apresentada por Caldwell. A “imaginação” crítica, capaz de produzir interpretações sobre os mais inesperados detalhes, pareceu a Wilson qualquer coisa de admirável.

Igualmente publicando em 1960, John M. Fein considerou *The Brazilian Othello* uma contribuição fundamental para o campo machadiano (1962: 154-155). O estudo seria ainda melhor se tivesse dedicado mais do que os dois capítulos que dedicou para a resposta de por que a decisão sobre a traição ou não traição foi deixada ao leitor. Alguns erros de interpretação teriam ocorrido por Caldwell levar a sério demais brincadeiras de Machado. Um exemplo: o soneto inacabado de Bento Santiago foi interpretado por Caldwell como um “simbolismo” que, à semelhança da casa, remeteria à falta de alma, à falta de si mesmo. Para Fein, trata-se de uma piada literária, nada mais.

Em resenha de 1961, Fred Ellison (1961: 84) classificou como duvidosas e até inaceitáveis algumas evidências para as interpretações de Caldwell, mas remarcou que, no todo, tratava-se de uma magnífica obra crítica, capaz de elevar o livro de Machado do nível de um estudo psicológico para o nível da tragédia. Em julho de 1962, William C. Atkinson (1962: 193) elogiou as estratégias interpretativas de Caldwell. Segundo ele, quinhentos artigos e dezessete livros foram publicados no aniversário de cem anos de nascimento de Machado, mas nenhum tão fundamental quanto *The Brazilian Othello*.

O protocolo de escritas de resenha (críticas pontuais & elogios ao todo) é seguido em todas essas cinco primeiras leituras de *The Brazilian Othello*. Todas as resenhas falam em novas perspectivas, novas ênfases, novas possibilidades e enfatizam o interesse do livro mesmo para quem não concordasse com suas conclusões. Como vimos, atualmente, o campo de estudos machadianos, pelo menos em suas posições mais significativas, continua remetendo a Caldwell como um ponto de referência. Se a sexta razão para ler Caldwell sugere sua importância para o mapeamento do campo de estudos, temos agora uma nova razão para sua leitura, que se confunde com todas

as outras citadas acima, mas é tão importante que merece ser citada como uma sétima: compreender o campo machadiano passa entre muitas outras tarefas por compreender a apropriação e discussão das ideias de Caldwell sobre *Dom Casmurro*. Ou fazemos isso de segunda mão, caso em que não precisamos ler Caldwell, ou tomamos para nós a responsabilidade dos juízos que emitimos, caso em que ler Caldwell é tarefa fundamental. Haverá ainda uma última razão, implicada na que acabei de apresentar.

## II

Helen Florence Caldwell (1904–1987) frequentou a Universidade de Berkeley nos anos 1920 e se formou na UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles) em 1925.<sup>8</sup> Depois de formada, trabalhou na RKO Pictures e no Los Angeles Board of Education. Durante a década compreendida pelos anos de 1925 e 1935, estudou dança japonesa com o dançarino e coreógrafo Michio Ito, com quem se apresentou no Hollywood Bowl.<sup>9</sup> Quando a UCLA se consolidou, Caldwell obteve título de mestre, em 1939. A partir de 1942 deu aulas de línguas e literaturas clássicas. Aposentou-se em 1970. Dois anos antes, publicara pela UCLA o título *Ancient Poets' Guide to UCLA Gardens* (cf. 1968).

O *site* da universidade a apresenta como uma professora benquista pelos alunos e pelos colegas, a ponto de atualmente existirem prêmios com seu nome para os estudantes que, a cada ano, se destacam no departamento de grego e latim. Para exemplificar o empenho intelectual de Caldwell, o mesmo *site* informa que, no ano acadêmico de 1965–1966, ela lecionou sobre Catulo, Horácio, Virgílio, Plauto e Terêncio, elegia romana e composição em latim, além de grego e latim em nível elementar, Tácito e Ovídio, e, sua especialidade, drama antigo, com mais de cem matriculados. Tantas aulas, prossegue o *site*, possivelmente liberaram os demais professores para pesquisas e publicações.

A atividade docente foi acompanhada por pesquisas independentes: Caldwell dedicou-se a ler, traduzir e pesquisar Machado de Assis, na época (final dos anos 1940, início dos anos 1950), um escritor cuja reputação estava em disputa no meio acadêmico e jornalístico norte-americano. (“Niilismo barato”, escreveu um resenhista de *Epitaph of a Small Winner*, tradução para *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, lançada nos Estados Unidos em 1952, por Willian L. Grossman – um ano antes, a tradução fora lançada em São Paulo com o título *Phostumous Memoirs of Braz Cubas* (Fitz, 2009: 16-35). “Um clássico menor”, considerou outro articulista. Ambos foram contrariados por Dudley Fitts, que, em julho de 1952, no *New York Times*, comparou Machado a Swift, assinalando vantagens na literatura do brasileiro.<sup>10)</sup>

Os primeiros resultados das pesquisas machadianas de Caldwell começaram a aparecer. Ela apresentou-se no Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, ocorrido entre 15 e 20 de outubro de 1950, em Washington. O resumo de sua apresentação, com uma tradução para o inglês, consta nas atas do evento, que reproduzo integralmente.

Plea for tools of scholarship for Machado de Assis

Helen Caldwell

University of California, Los Angeles

Summary: the author cites several opportunities for tracing the development of the ideas of Machado de Assis and suggests the following: 1. eventual publication of a two-volume bibliography promised by the Instituto Nacional do Livro; 2. a catalogue of titles in Machado de Assis's library; 3. first publication date on all the collected short-stories of Machado de Assis; 4. further description or publication of uncollected pieces of his writings, and unpublished manuscripts; 5. recovery of lost pieces; 6. publication of notes and annotations made by Machado; 6. reproduction, by microfilm or other means, to make materials on Machado available to scholars.

Resumo: A autora apresenta diversas fases do desenvolvimento do pensamento de Machado de Assis, e sugere os seguintes temas de trabalho ou pesquisa: 1. publicação da bibliografia em dois volumes anunciada pelo Instituto Nacional do Livro; 2. catálogo dos títulos dos livros da

biblioteca de Machado de Assis; 3. data de publicação de todos os contos em coletâneas do escritor; 4. descrição mais pormenorizada, ou publicação dos escritos dispersos ou manuscritos inéditos; 5. recuperação de obras perdidas; 6. publicação das notas ou anotações feitas por Machado de Assis; 7. reprodução de sua obra por meio de microfilme, ou qualquer outro processo, de maneira a torná-la acessível aos investigadores. (Caldwell, 1953).

Como se depreende do resumo acima, Caldwell preocupou-se com a democratização dos dados sobre seu objeto de pesquisa e soube mapear as condições de possibilidades materiais mínimas para que as discussões sobre a obra de Machado dessem um salto de qualidade.

Já em 1950, portanto, Caldwell conhecia bem a obra de Machado de Assis. Há mais evidências disso. Uma tradução para o inglês de artigo lido – muito provavelmente em português – na *Modern Language Association of South California*, em outubro de 1951, apareceu na *Modern Language Forum*, no ano seguinte (Caldwell, 1952: 120-129). No artigo, em que transita por contos, crônicas, romances e dados biográficos do escritor, Caldwell recolheu mostras do amor de Machado por Shakespeare e do seu respeito por políticos norte-americanos como George Washington. Talvez tenha sido uma estratégia retórica para atrair a atenção e a simpatia da plateia, pois em seguida Caldwell apresentou a construção de personagens professores em algumas obras de Machado. As obras machadianas figuram a humanidade em geral, mas sempre a partir do Brasil – “all human, all Brazilian” – concluiu. Os últimos parágrafos afirmam a necessidade de os norte-americanos lerem com atenção a obra machadiana, o que abriria para eles as portas do Brasil e dos modos de ser do humano no Brasil.

Em 1953, Caldwell publicou uma tradução de *Dom Casmurro* – que tem sido continuamente elogiada (e, algumas vezes, ingenuamente criticada).<sup>11</sup> Desde então, pouco a pouco, traduziu outras obras: *Esau e Jacó* (*Esau and Jacob*, 1965), *Memorial de Aires* (*Conselour Aires' Memorial*, 1972) e *Helena* (idem, 1984). Em volume intitulado *The Psychiatrist and Other Stories*, de

1963, enfeixou – com a colaboração de Grossman – traduções dos contos “Uns braços” (“A Woman’s Arms”), “O espelho” (“The Looking Glass”), “A causa secreta” (“The Secret Heart”), “O caso da vara” (“The Rod of Justice”), “Jogo do bicho” (“The Animal Game”), “Pai contra mãe” (“Father Versus Mother”), “Teoria do medalhão” (“Education of a Stuffed Shirt”) e “Verba testamentária” (“Final Request”). As traduções de Grossman são para “O alienista” (“The Psychiatrist”), “Missa do galo” (“Midnight Mass”), “Umas férias” (“The Holiday”) e “Noite de almirante” (“Admiral’s Night”). O leitor dessas traduções reparará na singeleza e simplicidade das escolhas da tradutora, bastante afins às maneiras de Machado. Não me parece haver crítica pontual a determinadas escolhas capaz de desfazer a excelência do trabalho como um todo. Caldwell também assinou uma introdução para *Hand and Glove*, tradução de *A mão e a luva* produzida por Albert I. Bagby em 1970.<sup>12</sup>

As pesquisas, traduções e publicações de Caldwell em torno de Machado se estenderam por quase quarenta anos, talvez mais, certamente desde o final dos anos 1940 até pelo menos 1984. Seu primeiro livro sobre o autor, o afamado *The Brazilian Othello of Machado de Assis* data de 1960. Mais dez anos e vinha a público *Machado de Assis, the Brazilian Master and his Novels*. O governo brasileiro a reconheceu com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, em 1959; a Academia Brasileira de Letras concedeu-lhe o prêmio Machado de Assis, em 1963; depois de sua morte, em 1987, o Consulado Geral do Brasil nos Estados Unidos rendeu-lhe uma homenagem.<sup>13</sup>

## IIa

*The Brazilian Othello*<sup>14</sup> se desenvolve em torno de duas perguntas, uma central – cuja resposta toma 10 capítulos – e uma subsidiária – cuja resposta toma dois capítulos, a saber: Capitu é culpada de adultério? E: por que razão Machado deixou a resposta a essa pergunta a cargo dos leitores?

O método de leitura – apenas para começarmos a falar dele – acompanha ideias e formas conforme elas ocorrem, recorrem e se desenvolvem ao longo da obra machadiana (Caldwell, 1960: vi). O objetivo de Caldwell foi organizar essas recorrências numa exposição crítica que conduz das primeiras tentativas de uma tragédia – em *Ressurreição* – até a consumação artística dessas tentativas em *Dom Casmurro*. É portanto uma leitura baseada na noção de gêneros (épico, lírico e dramático), bem como na divisão de estilos cômicos e trágicos.

Os capítulos 1, 2, 3 e 5 constroem (e desconstroem) a estrutura do narrador e do personagem Bento Santiago. Os capítulos 4 e 8 mapeiam os simbolismos (dos nomes, da casa, do soneto inacabado, da reforma dramática, da ópera, do mar e do casal, entre outros). O capítulo 6 traz a pergunta “Santiago é um assassino?”. Nele, Caldwell mostra que Santiago organizou uma espécie de julgamento de Capitu (nos capítulos CXXXVIII e CXL do romance):<sup>15</sup> “Nearly three generations, of critics at least, have found Capitu guilty. Let us reopen the case”.<sup>16</sup> O capítulo 7, centro da argumentação, apresenta uma Caldwell combativa e polêmica. De um lado, Casmurro – e a fortuna crítica – advoga contra Capitu, de outro, Caldwell – utilizando muitas vezes a primeira pessoa do plural – advoga em favor de Capitu. Os capítulos 9 e 10 investigam a maneira como Machado se utilizou de Shakespeare para estruturar o livro e o conflito. É então que a posição protestante de Caldwell parece surgir com mais força. Nos capítulos 11 e 12, o *Panegírico de Santa Mônica* é tomado como um símbolo das ideias e formas de Machado a respeito das mulheres, da literatura e dos conflitos principais do romance. Caldwell propõe o panegírico como uma “luneta” com a qual ler o romance.

O primeiro conglomerado de capítulos (1, 2, 3 e 5) apresenta a feição do narrador segundo Caldwell (ciumento, insciente dos conflitos que o constituem), da personagem (amoroso, inseguro, covarde, imaginoso, supersticioso) e da relação deles com Capitu – dominada pela culpa, pelo medo, pela superstição. *Othello*<sup>17</sup> serve como estrutura comparativa e aproxima

Machado do mundo anglo-saxão: “In Shakespeare’s play, Othello’s Love was attacked from without by Iago’s envy, hatred, and deceit. In *Dom Casmurro*, the struggle took place within the one man” (Caldwell, 1960:19).

Certa falta de mediação entre uma coisa e outra poderá chamar atenção do leitor contemporâneo, mas, lendo com cuidado, percebe-se que o capítulo 3 refere o romance *Ressurreição*, de 1872, como um “germe” de *Dom Casmurro*. Portanto, os temas, conceitos, ideias e formas que aparecem na obra de Machado se constituem pouco a pouco em mediação crítica. Mais secundariamente, a psicanálise cumpre esse papel. A mediação central, como dito acima, talvez seja a hipótese de um caminho para o trágico no romance machadiano.

Se o leitor de 1960 ainda tinha restos de compaixão e identificação pelo até ali bom e confiável Bentinho, ao chegar nesse terceiro capítulo provavelmente se colocou a necessidade de se autoquestionar. Ponto por ponto, o sujeito cordato, simpático, introvertido, rico, advogado, cristão, bom filho, bom marido, bom amigo, traído tornava-se *ao mesmo tempo* um sujeito ciumento, vingativo, ressentido, espiritualmente seco, cristão de fachada, filhinho da mamãe, marido estúpido, amigo da onça (insinuações com Sancha), obsessivamente mentiroso.

O quarto capítulo inicia um segundo movimento de leitura, pois o ponto de apoio não é mais o conhecimento da estrutura do narrador, mas a escolha de nomes de personagens pelo “autor real” das histórias. Seguidamente Caldwell tem sido acusada de arrogar-se conhecer o que Machado diria em determinadas situações. É preciso, em seu favor, levar em conta que o Machado de Caldwell é o Machado que ela apreendeu e formulou através das repetições e retomadas que constatou nos escritos machadianos.<sup>18</sup> O capítulo 12 tira proveito desse modo de ler, ao propor que o principal conflito nos romances de Machado era aquele entre o amor e o egoísmo ou amor-próprio e que Machado esperava com sua literatura expressar o Brasil nos termos do “humano” (e vice-versa).

Quando entendemos a maneira como chegou a formular as ideias de Machado, ele mesmo, saberemos apreciar com mais sabedoria o momento do capítulo 7, por exemplo, em que Caldwell afirma que em *Quincas Borba* Machado é o narrador do livro (Caldwell, 1960: 89). Sem levar em conta o que ficou dito, o leitor corre o risco de entender que a crítica se referia a uma concepção restrita de “narrador”, colando um Machado empírico no narrador ficcional. Pelo contrário, Caldwell talvez considerasse que a ideia de que, no final das contas, foi Machado quem produziu suas obras, deve ser incorporada às análises de sua obra e que conhecer formas insistentes nessa obra levava de certo modo a dizer quem Machado se propôs ser.

É bom ter isso em mente quando entramos no capítulo 4, que trata do simbolismo dos nomes no romance. Como vimos, quando se trata de ridicularizar um procedimento crítico, basta abrir uma página desse capítulo e ficar à vontade.

Ponderemos.

Conforme Caldwell, via de regra Machado utilizou em *Dom Casmurro* sobrenomes portugueses, nomes do Calendário dos Santos Católicos e menos frequentemente da Bíblia (v. Caldwell: 1969: 32). A partir dessa constatação, ela tentou demonstrar, com uma quantidade expressiva de exemplos, o emprego de nomes nas obras de Machado: parecidos com adjetivos, substantivos e verbos (Plácido, Plácida, Bacamarte, etc.); diretamente ligados ao seu significado (Alpha, Omega, Jeremiah Halma); por inversão irônica (Eugenia, remetendo ao significado grego de bem-nascido); por troca de letras (Carmo, em *Memorial de Aires*, que seria um retrato de Carolina, esposa de Machado); por alusão literária (Eugenia, Helena, etc.); utilizados apenas uma vez (Capitolina); utilizados muitas vezes (o sobrenome Oliveira foi utilizado em sete personagens diferentes, em seis delas com características semelhantes). Em seguida, Caldwell resgatou três crônicas nas quais Machado chamou atenção para a importância dos

nomes. Diante dessas evidências, havia razões, afirmou a pesquisadora, para interpretar o simbolismo dos nomes das personagens de *Dom Casmurro*.

O argumento é simples, mas Caldwell procurou demonstrá-lo através de exemplos que se sucedem por quase trinta páginas: os nomes teriam funções de símbolos no romance e, por isso, o leitor deveria meditar sobre eles. Bento (de Albuquerque?) Santiago, por exemplo, conjugaria significados cristãos e históricos, guardando uma crítica às fundações cristãs da civilização ocidental e do império português. Mas não é correto dizer – como se diz – que Caldwell estudou o significado de nomes, digamos, no Calendário dos Santos, para em seguida projetá-los nas obras de Machado. Ainda era corrente no seu tempo o bom hábito de estudar o significado de imagens, formas, temas, nomes e palavras ao longo da obra de um autor como um todo. É assim que Caldwell chega a uma ideia do que Machado afirmava quando usava, por exemplo, o nome “Bento”. Ela mostrou que ele o referiu a São Benedito algumas vezes e que, nos contos, geralmente o nome Bento é usado para almas simples e prosaicas. Com isso, “Bento” aparece no romance possivelmente como um adjetivo, como uma referência cristã e, se considerarmos a utilização que Machado fez do nome em outras personagens, como uma alma simples, algo ingênua.

O próximo passo foi estudar o sobrenome. Albuquerque, caso o integremos à análise, pode ser entendido como uma remissão a Afonso de Albuquerque, fundador do império português na Índia e participante da guerra contra os turcos na África e na Itália. Quando morto, ele recebeu a Ordem Militar de Sant-Iago (Saint James). Por fim, Santiago implicaria dualidade (Santo e Iago, em que, como em certas interpretações da peça de Shakespeare, Iago é associado ao demônio).

Mesmo que as análises de nomes não sejam todas feitas com o mesmo cuidado filológico, as críticas a essas análises quase sempre desconsideram o método de Caldwell. Como se vê, não é qualquer método, nem foi utilizado por uma leitora qualquer.

Seguimos até aqui três movimentos: o primeiro (capítulos 1, 2, 3 e 5) apresentou um narrador ambíguo, lutando consigo mesmo entre o amor e o egoísmo; o segundo (capítulos 4 e 8) salientou a organização e recorrências simbólicas das obras de Machado através da análise de nomes; o terceiro, finalmente, deslegitimou o ciúme de Dom Casmurro e legitimou Capitu. Falta caracterizar mais cuidadosamente a maneira com a qual a crítica realizou esse terceiro passo.

O tribunal montado por Caldwell no capítulo 7 exigiu “provas” do adultério. Segundo a crítica, o advogado Bento Santiago não possuía essas provas ou, se as possuía, elas eram inconsistentes. A maior parte da energia do capítulo é voltada em desconstituir a evidência da semelhança entre Escobar e Ezequiel, recorrendo aos momentos do romance nos quais personagens a relativizam e também a momentos da obra – como a passagem de *Esau e Jacó* em que Aires comenta que nem sempre as crianças reproduzem seus pais – nos quais algo correlato ocorre. Acrescenta-se a isso os resultados da análise psicanalítica, que atravessa todo o ensaio: Bento sente-se culpado por gostar de Capitu, enquanto Capitu não sentia culpa ou vergonha nenhuma por gostar de Bentinho.

Nos capítulos 9 e 10, a temática shakespeariana retorna (e será uma parte importante da conclusão, no capítulo 12). Caldwell apresentou neles as evidências para seu argumento de que Machado construiu um livro em que o drama trágico da oposição Iago-Othello foi internalizado, por Machado, em *Dom Casmurro*. Na fortuna crítica de Shakespeare, ela garimpou a ideia de que Iago seria o lado mau de qualquer ser humano ou então, segundo interpretações cristãs, uma espécie de diabo, enquanto Desdêmona remeteria a Cristo e Otelo ao ser humano.

Thus, we find running through his works, almost as a motif, the Idea that the restraints imposed by nineteenth-century Brazilian society, with its tradition of Christian-Catholic devotion and what passed for Christian piety, did not lessen the strength of human passion but only altered its manifestations – and the new manifestation was not necessarily more acceptable than the old (Caldwell, 1960: 121).

O “humano”, mais uma vez, é entendido através de uma particularidade brasileira: essa ideia teria contribuído para o distanciamento crítico obtido por Machado. Talvez estejamos indo com pressa demais quando associamos esse “humano” de que fala Caldwell com as pressões dos pensamentos eurocêntricos, que definiriam o que é humano e o que é ainda-não-humano. Num país escravista, no qual ideias e práticas distinguiam os homens pela sua cor de pele ou “raça”, a concepção de que há uma “humanidade” comum a todos os humanos merece ser considerada com mais cuidado e a partir de seu potencial crítico.<sup>18</sup> Não é preciso ir muito longe para chegar à humanidade em si e para si, da concepção internacionalista de Marx e sua luta – uma luta de todas as sociedades, segundo ele – contra a humanidade para si da burguesia (mas também do escravocrata, etc.) contra a qual ele escrevia. *The Brazilian Othello* talvez seja uma importante e pioneira contribuição ao estudo da concepção de “humano” com a qual aparentemente Machado trabalhou.

A hipótese de Caldwell é que *Othello* foi uma espécie de ponto de apoio para o distanciamento crítico que o romance possibilita – *Hamlet*, *Macbeth*, *The Winter's Tale* e *Romeo and Juliet* foram utilizados em menor escala. Machado teria figurado conflitos utilizando Shakespeare como base técnica na construção de personagens, andamento da narrativa e desfecho. Em *Dom Casmurro* e algumas outras obras poderíamos escavar uma interpretação crítica de Machado sobre Shakespeare: bem antes de T. S. Eliot, segundo Caldwell, Machado compreendera a necessidade de o público não aceitar a justificativa final de Otelo para seu crime, caso contrário, perder-se-ia a condição trágica do drama.<sup>19</sup>

A pergunta subsidiária, “Por que Machado deixou a decisão para o leitor?”, é abordada nos dois últimos capítulos (Caldwell, 1960: 150). O argumento de Caldwell se organiza assim: o *Panegírico de Santa Mônica*, redigido por um dos poucos personagens não nomeados do romance, foi escrito a partir de um ponto de vista que é o do próprio Machado.

As evidências disso seriam os usos que Machado fez ao longo de sua obra da história de Santa Mônica e seu filho, Santo Agostinho. O panegírico se transformaria em uma metáfora crítica: “Machado de Assis’ writings, taken as a whole, form a ‘panegyric of St. Monica’, of the Brazilian women, and all women” (Caldwell, 1960: 157).

É claro que, tomada isoladamente, a frase pode servir a todo tipo de crítica contra os resultados a que chegou Caldwell. Ainda assim, fez notar, num momento em que isso era difícil, que a capacidade crítica de Machado também se relaciona com sua capacidade de se identificar com a condição das mulheres de seu tempo. Os capítulos em torno do panegírico teriam a finalidade de chamar atenção para que não era Bento quem escrevia a história, mas o próprio Machado. Caldwell não desenvolveu essa pretensa quebra do pacto ficcional, que remeteria o leitor para o autor empírico do romance, mas ela tentou sustentar suas hipóteses, como sempre, em diversas passagens de Machado.

No último capítulo, Caldwell escreveu: “we find the theme of love versus self-love running through all nine novels – through all his fiction, indeed, and perhaps through his writing as a whole” (Caldwell, 1960: 161). Esse conflito básico, contudo, não tinha olhos somente em estilos literários. Machado estaria interessado em seu país e língua, em entender com quais lógicas os brasileiros entendiam a si e ao mundo. Estaria também interessado, talvez mais do que tudo, em contribuir para a fusão da alma de seu país com a alma da humanidade.

### IIIb

O segundo livro de Caldwell, *Machado de Assis, the Brazilian Master and his Novels*, quase não aparece nas referências bibliográficas de trabalhos sobre Machado de Assis, assim como são pouco lembrados os prefácios e introduções às traduções que ela fez ou que outros fizeram. Se falta a essas

contribuições o teor de polêmica e novidade que o livro de 1960 tinha, não falta a nenhuma delas a simplicidade inteligente e bem informada de *The Brazilian Othello*.

*The Brazilian Master* é uma excelente apresentação dos romances para estudantes universitários e para machadianos recém entrados no vício. Consigo lembrar poucas obras sobre Machado que visam a totalidade de sua romanesca e tenham sido escritas com tanta densidade, clareza e unidade de concepção. Harvey Johnson, resenhando o livro em 1973, considerou que ninguém na época parecia conhecer a obra de Machado tão intimamente quanto Caldwell (1972: 710-711). Talvez seja uma legitimação exagerada, mas é mesmo impressionante – e, para pesquisadores de Machado, estimulante – a maneira com a qual Caldwell mobilizou formas e temas cavados na obra do escritor para mediar suas análises.

*The Brazilian Master* contém dezoito capítulos organizados em quatro seções enquadradas por uma seção introdutória e um epílogo. As notas, numerosas, merecem uma menção: ocupam mais de trinta páginas e são valiosa fonte de pesquisa e consulta.

A seção introdutória biografa Machado até o período inicial da escrita de seus romances. É uma inesperada especulação em torno da fofoca na cidade do Rio de Janeiro. Para Caldwell, Machado precisou esconder seus dados biográficos para que as fofocas não tomassem o lugar de sua obra. Em vão. Justamente a fofoca prevaleceu nos estudos de Machado, ainda que fofocas livrescas. Um artigo de Hemetério dos Santos atacando Machado de Assis por trair seu sangue negro seria o primeiro “rumor” (Caldwell, 1970: 8). Além disso, Machado teria abandonado sua madrastra, uma adorável mulata que lhe ensinara muito e arranjava para que estudasse francês. “Items from this article were repeated so many times, in so many books and articles, that until rather recently they passed for truth in most quarters, and like the rumor in Assis’s own ‘Who Tells a Tale’ those who repeated them ‘added a tittle’”. Caldwell sugere que em determinado

momento a apreciação de Machado se baseou em fofocas e rumores apreendidos de terceira e até quarta mão. Há dados interessantes nessa primeira seção, ainda que atualmente mais fáceis de encontrar, como a paráfrase do conteúdo da certidão de batismo do pai de Machado, do certificado de casamento deles, da certidão de batismo e de morte da irmã, da certidão de morte da mãe e do certificado do segundo casamento do pai de Machado.

Caldwell, a exemplo do que Antonio Candido fizera dois anos antes, desconstrói a ideia romantizada da ascensão social de um Machado pobre, gago, tímido, e desautoriza o pretensão desinteresse do autor pela escravidão. Com o passar dos capítulos, ela figura um Machado vibrante, engajado na construção de sua posição literária, bem como da própria literatura no Brasil. Declamador de poemas, crítico teatral, poeta, dramaturgo: “This, then, was” – escreveu Caldwell – “the poor, frail, timid, stammering, epileptic, inferiority-ridden, neurotic mulatto of Machadean myth!” (1970: 24).

A análise dos romances inicia do capítulo 6, com *Ressurreição*, e avança em ordem cronológica. *Memórias Póstumas* – três capítulos lhe são dedicados – *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* – a análise de ambos ocupando também três capítulos – constituem o cerne do estudo.

Oscar Fernandes (1971: 255-256), seu primeiro resenhista, salientou que a leitura de Caldwell tinha orientação temática, amarrada a explicações biográficas e a evidências documentais e textuais. Pareceu-lhe que a aproximação da obra de Machado com a de autores como Lessage e Cervantes era necessária e foi bem empreendida, mas teria faltado uma remissão a modelos literários mais próximos de Machado, como *Memórias de um Sargento de Milícias*.

No final do seu primeiro livro, Caldwell procurara generalizar seus achados para toda a obra de Machado. Em *The Brazilian Master*, a chave de leitura construída então foi momentaneamente suspensa. Machado teria feito experiências em cada romance, mas de um para o outro haveria um

desenvolvimento ancorado na concepção de que a ação num romance deve dizer respeito ao conflito de paixões e ideias das personagens. Fernandes chamou atenção corretamente para a fina apreensão que Caldwell tinha dos “temas” em Machado, sempre a partir da tábua de gêneros épico, lírico, dramático, bem como da divisão de estilos (trágico ou cômico). O mesmo aspecto não escapou ao resenhista Albert I. Bagby Jr. – tradutor de *A mão e a luva* (1972: 390-391). Ele também observou como a tragédia, para Caldwell, era a mais alta possibilidade artística, e como a crítica utilizou essa visão sobre a arte para organizar a obra estudada. A mesma atitude, vale lembrar, estava presente em *The Brazilian Othello: Dom Casmurro* é uma obra magnífica por reter as possibilidades estéticas da tragédia.

Em *The Brazilian Master*, o caminho para o trágico fica assim elaborado: *Ressurreição* ficcionaliza a tensão interna de Félix usando trejeitos cômicos e sentimentais, “with only the specter of tragedy peering from the shadows of Felix’s soul” (Caldwell, 1970: 43). *A Mão e a Luva* é satírico. *Helena* se aproxima da tragédia, mas “cai” no melodrama. Nos três romances, Machado teria evidenciado saber que o conflito trágico evidenciava “the soul of the individual hero”, enquanto a comédia “reveals the common, the all-too-human beneath the individual mask” (Caldwell, 1970: 60). Nessas três obras, o tema principal seria a luta entre o amor e o egoísmo. Mantido em *Yaiá Garcia*, esse tema foi construído por meio de uma análise da sociedade e da divisão de classes. A personagem Raymundo, símbolo da cultura brasileira em oposição às “bárbaras restrições impostas pela civilização europeia”, seria uma espécie de condensação dessa atitude artística de Machado (Caldwell, 1970: 69).

A análise de *Ressurreição* tem quatro páginas, mas nela é possível notar, digamos assim, a caixa de ferramentas de Helen Caldwell. Por um lado, a mediação crítica construída a partir das reflexões e da prática romanesca do próprio Machado (a saber, ação desenvolvida a partir das paixões de personagens que se contrastam). Por outro, a formação clássica,

inventariando as características das obras-primas e procurando iluminar o desenvolvimento dos temas e formas que levaram a elas. Um exemplo: o título do romance seria um “resumo da matéria”. Isso valeria também para todos os outros.<sup>21</sup>

Ainda que interprete formas presentes em todos os romances, Caldwell chama atenção para a sua disparidade estética. Segundo ela, sociedade e classes se tornaram um aspecto de segundo plano a partir das *Memórias póstumas*, quando o foco seria o “coração” das personagens narradoras.

Há uma congruência entre o tipo de asserção feita por Caldwell e a resenha de Bagby Jr. sobre *The Brazilian Master*. Para Bagby Jr., a leitura de *Memorial de Aires* ficava enriquecida pela lembrança de que D. Carmo, de acordo com correspondências do próprio Machado, fora inspirada em Carolina, e Fidélia fosse, talvez, uma Carolina jovem. A leitura de *Esau e Jacob*, contudo, teria sido prejudicada pela interpretação de que se tratava de uma alegoria do declínio do império. “Her interpretation of *Esau e Jacob* as an allegory of the decline of the Brazilian Empire likewise offers food for thought, though it strains the imagination a little” (Bagby, 1972: 390-391).

Com justiça, haverá algum leitor arguindo: mas a leitura se enriquece quando uma personagem é símbolo de Carolina e se empobrece quando o enredo é entendido como uma figuração da estrutura social?

Nas análises sobre as *Memórias Póstumas* (a primeira é sobre seu lado picaresco, a segunda sobre a relação entre melancolia e heroísmo, e a terceira sobre a figuração da opinião pública no romance), Caldwell deixa claro que o que ela pensou ser um afastamento de Machado nos seus melhores romances em relação às questões sociais era uma maneira profunda de Machado se posicionar frente aos problemas de seu tempo e lugar, principalmente se posicionar frente à tarefa de produzir literatura neles. Quando naturalistas, realistas e positivistas entendiam a arte como uma contribuição para o progresso do país e quando esse progresso se

relacionava a projetos racistas, deterministas e higienizadores, obviamente Machado tinha mais do que uma razão para construir uma “torre de marfim” – expressão dele mesmo na ata de abertura dos trabalhos do ano de 1897, na Academia Brasileira de Letras. Se somos rápidos demais em acusar Caldwell de não perceber o quão profundamente Machado refletiu sobre os problemas sociais também nos romances mais bem acabados de sua obra, perdemos a oportunidade de ver que ela mesma sustentou essa ideia, de maneira bastante complexa e multifacetada: nas *Memórias*, segundo Caldwell, Machado estava fazendo piada com os “ismos” de sua época e construindo maneiras de se distanciar criticamente de suas próprias concepções (Caldwell, 1970: 90). Em *Esau e Jacó*, ele teria alegorizado o Brasil: “Brazil it would seem, was destined never to realize her dreams, never to enjoy a present, but only a future that would be identical with her past” (1970: 172).

Quem lê Caldwell não pode se deixar levar por frases, isoladamente. Elas quase nunca contêm um valor de face, ideias imediatas, óbvias. As ideias e os valores vão sendo construídos ao longo do argumento, vão ganhando tons polêmicos, sistematizações inesperadas, dialéticas surpreendentes. Sugeri antes como a ideia de que Machado deixou de utilizar a estrutura de classes para organizar o argumento dos romances, a um primeiro momento absurda, pouco a pouco ganha consistência, e não é o que parece. Os argumentos críticos e o desenvolvimento dos temas e formas nas obras de Machado se mesclam e distanciam num movimento analítico complexo.

Por exemplo, a insistência em tons cômicos nos quatro primeiros romances aparece na ideia de um Brás Cubas “light”.<sup>22</sup> O pessimismo de Machado precisaria ser rediscutido diante dessa obra, que seria, *também*, profundamente cômica, brincalhona, engraçada. O lado “light” de Brás Cubas estaria ligado às suas características picarescas, que, no entanto,

sofreram uma desconstrução cômica para se adequarem ao propósito de fundo épico do romance.<sup>23</sup> “Braz is not heroic in the tragic sense: he did not fight with his destiny, he accommodated himself to it, with a maximum of comfort” (Caldwell, 1970: 105). Essa zona de conforto seria interdita para as personagens de Machado, motivo pelo qual Brás devém cômico. Com *Quincas Borba*, na opinião de Caldwell, Machado conseguirá dar outro passo em direção à tragédia, o que torna esse livro um avanço em relação ao seu antecessor. Em *Quincas*, o cômico é base para uma identificação empática entre leitor e personagem, que possibilita maior proximidade com o efeito trágico, que levaria o leitor a se identificar com o que é mais abrangentemente humano em Rubião, menos do que se distinguir do que seriam particularidades dele.

Mas o que faz de *Dom Casmurro* um livro trágico? A resposta de Caldwell passa pela transformação de um garoto bondoso em um homem sombrio e demoníaco. A ideia de Abel Barros Baptista de que falta um valor social com autoridade suficiente para impor uma tragédia é contraposta por essa concepção de Caldwell de que, para Machado, há uma espécie de valor para uma humanidade “em geral”: seria o amor.

Poderá alguém ver nisso uma ingenuidade estranha a Machado, mas, ainda uma vez, o amor é entendido por Caldwell a partir da obra do próprio Machado. Assim, por exemplo, o ideal de amor e irmandade que está prefigurado na ideia de República, argumenta ela, se coaduna com a maneira como Machado pensava o amor: o tempo presente, a máxima participação no momento. “Flora was the present, she was the Republic, which was also a symbol of love—born out of the emancipation movement, with its ideal of brotherhood” (Caldwell, 1970: 173). Caldwell aprofundou a alegoria ao longo do capítulo. É impossível retomar o argumento em sua complexidade, mas aqui, como no resto de sua obra, é preciso ter cuidado no empenho de criticar frases e ideias soltas.

Um segundo ponto de vista em torno de Aires – o primeiro é a ideia de uma alegoria do momento do Brasil na República em *Esau e Jacó* – foi apresentado no capítulo 16, quando a *Odisseia* se torna a base da leitura. Os romances *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* são lidos em conjunto, como uma viagem alegórica do diplomata em torno dos símbolos do Brasil. *Memorial de Aires* seria o último momento desse retorno, quando a viagem se encerraria levemente otimista.

Mas a odisseia de Aires, de acordo com Caldwell, não é a única. O *Memorial* seria também um desafio no qual Machado esteve, por assim dizer, pessoalmente implicado. No manuscrito do livro, o nome Fidélia foi escrito e riscado 98 vezes para ser substituído por Carmo. Carmo foi escrito e riscado para ser substituído por Fidélia 88 vezes. Cesaria é confundida com Fidélia seis vezes. Por outro lado, os nomes masculinos raramente são invertidos. Caldwell propõe que Machado construiu Fidélia e Carmo como uma mesma entidade. Nesse caso, ele teria identificado ambas com Carolina – Machado referiu a identificação Carmo-Carolina em sua correspondência a Mário de Alencar e a José Verissimo.

*Memorial de Aires* recebeu poucas críticas, a casa onde Machado escreveu *Quincas Borbas*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* foi demolida, sua biblioteca parcialmente perdida, as cartas que trocou com Carolina queimadas a seu pedido ou por ele mesmo. Houve uma espécie de apagamento da biografia de Machado nos anos que se seguiram à sua morte, mas esse apagamento, pensou Caldwell, não deveria implicar um apagamento das ideias do autor na sua obra. Se a casa onde Machado morou foi demolida em mais um movimento de especulação imobiliária que tem rifado o passado do Brasil, a casa-obra permaneceu e nela Machado continua presente, desde que os leitores saibam reconstruir a sabedoria, humor, inteligência e profundo humanismo do velho bruxo.<sup>24</sup>

### III

Concluo aqui esse artigo. Gostaria que ele fosse entendido também como uma homenagem ao trabalho de Caldwell e um agradecimento ao seu empenho, paixão e curiosidade. Não há desavenças de método, dúvidas a respeito de interpretações ou diferenças ideológicas que possam impedir o reconhecimento pela sua tentativa de encontrar sentido nas formas literárias – e, para a sorte nossa, machadianos, produzir sentido a partir das formas literárias e das ideias presentes na obra de Machado de Assis.

Nós, machadófilos contemporâneos, temos acesso a informações e debates que seriam mesmo inimagináveis para os nossos confrades de há cinquenta anos atrás. No resumo de uma palestra proferida por Caldwell em 1950, tivemos acesso à lista de publicações que ela pensou serem fundamentais para o estabelecimento dos estudos machadianos: boa parte delas hoje são encontradas mesmo nas piores bibliotecas e na internet. Mesmo assim, às vezes falta-nos generosidade para com aqueles que enfrentaram a partir de condições materiais bem mais precárias do que as nossas as tarefas de pesquisar Machado. E se nos falta generosidade, sobra-nos o ímpeto de repetir julgamentos a respeito deles ao invés de perguntar, ponderar, duvidar, ruminar e aprender com eles. O pior é que discutimos tanto os argumentos de Caldwell, ou parte deles, ou os clichês sobre eles, mas sequer os conhecemos diretamente. Digo isso porque seu segundo livro ainda não foi traduzido (e é tão pouco citado que se pode dizer que não tem sido lido), o mesmo valendo para trabalhos a que me referi apenas brevemente (introduções e artigos) e outros que venham a surgir em pesquisas futuras. Talvez esteja aí uma oitava razão – que não me atrevo a somar às outras sete do título – em prol da leitura e releitura de Helen Caldwell: ao que parece, ela não tem sido lida.

## NOTAS

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido com apoio de bolsa de doutorado sanduíche CNPq, na Yale University, New Haven, sob orientação de Regina Zilberman e K. David Jackson.

<sup>2</sup> “His [Machado de Assis] Desdemona was the girl next door, Capitolina, or Capitu for short (...). She was not a high-born Venetian, but a rather poor girl (...); and though like the other Desdemona she gazed upon her beauty in a mirror (presumably of Italian manufacture), it was a cheap little mirror bought for fifteen cents from an Italian peddler” (cf. p. 3). Os argumentos se sucedem sempre no mesmo passo, aproximando e distanciando Othello e Casmurro, Inglaterra, Veneza e Brasil etc. *Machado de Assis, the Brazilian Master and his Novels* formula descobertas preciosas para a crítica de corte historicizador. A leitura da personagem Brás Cubas como um pícaro que frustra o gênero picaresco ilumina e fica iluminada pela leitura que, pouco tempo depois, Antonio Candido fez das *Memórias de um Sargento de Milícias* como um romance malandro ao invés de um romance picaresco. CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a Study of Dom Casmurro*. Berkeley: University of California Press, 1960. p. 71-126.

<sup>3</sup> BAPTISTA, Abel Barros. “O legado Caldwell ou o paradigma do pé atrás”. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 1, 1994, p. 149. Caldwell, de certa maneira, lida com o argumento de Baptista no seu segundo livro. A primeira parte desse estudo é uma reflexão a respeito de por que Machado fez de tudo ao seu alcance para dificultar se não tornar impossível o alcance à sua biografia na interpretação de suas obras ou mesmo tornar quase impossível a escrita de uma biografia. Cf. CALDWELL, Helen. *Machado de Assis; the Brazilian Master and his Novels*. Berkeley: University of California Press, 1970. p. 1-34.

<sup>4</sup> A palestra de Baptista está disponível em:  
[http://www.machadodeassis.unesp.br/faac\\_webtv/index.htm#dia%2028](http://www.machadodeassis.unesp.br/faac_webtv/index.htm#dia%2028).

<sup>5</sup> Idem, p. 172. Há outros “princípios” metodológicos nos estudos de Caldwell, talvez tão importantes para o entendimento deles quanto os apresentados por Baptista (distanciamento em relação ao narrador e busca pelas “intenções” de Machado): a ideia da tragédia como medida estética, por exemplo. Ver no presente artigo, principalmente, a seção IIb.

<sup>6</sup> Silviano Santiago escreveu: “Os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro”. Ver SANTIAGO, Silviano. “A retórica da verossimilhança”. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

<sup>7</sup> WILSON, Clotilde. Breve menção.

<sup>8</sup> Todas as informações sobre a biografia e carreira de Caldwell provêm do site da UCLA. O link é: [http://texts.cdlib.org/view?docId=hb6z09p0jh&chunk.id=div00008&brand=calisphere&doc.view=entire\\_text](http://texts.cdlib.org/view?docId=hb6z09p0jh&chunk.id=div00008&brand=calisphere&doc.view=entire_text), acessado em 14/10/2011.

<sup>9</sup> Caldwell publicou, em 1977, um livro sobre seu mestre: *Michio Ito: the dancer and his dances*. O livro foi publicado pela editora da Universidade da Califórnia.

<sup>0</sup> Idem. O artigo original, no *New York Times*, foi lido e consultado.

<sup>1</sup> A tradução de Grossman saía em São Paulo. A tradução de Caldwell para *Dom Casmurro* saiu em Londres, em 1953. Somente em 1966, o livro circulou nos Estados Unidos. A hipótese de Fitz é que a UCLA, que publicou a nova edição do livro, se aproveitou do boom latino-americano nos anos 1960. A informação também consta em artigo de K. David Jackson, “Madness in a tropical manner”, publicado pelo *New York Times*, em 22/02/1998.

<sup>12</sup> As referências das obras citadas no parágrafo são, por ordem de data de publicação, da mais recente para a mais antiga: MACHADO DE ASSIS. *Helena: a novel by Machado*

de Assis; translated, with an introduction, by Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1984; MACHADO DE ASSIS. *Esau and Jacob*, by Machado de Assis. Translated, with an introduction by Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1965; MACHADO DE ASSIS. *Memorial de Aires. Counselor Ayres' memorial*. Translated, with an introduction by Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1972; MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*: a novel by Machado de Assis; translated and with an introduction by Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1966 [1953]; MACHADO DE ASSIS. *The psychiatrist, and other stories*. Translated by William L. Grossman & Helen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1963. A referência ao livro traduzido por Bagby Jr. é: MACHADO DE ASSIS. *Hand & Glove*. Translated by Albert I. Bagby Jr. with a foreword by Helen Caldwell. University Press of Kentucky, 1970.

<sup>3</sup> Informações obtidas no site da UCLA citado anteriormente: [http://texts.cdlib.org/view?docId=hb6z09p0jh&chunk.id=div00008&brand=calisphere&doc.view=entire\\_text](http://texts.cdlib.org/view?docId=hb6z09p0jh&chunk.id=div00008&brand=calisphere&doc.view=entire_text).

<sup>4</sup> Eugênio Gomes comenta que, em um congresso na Bahia, o escritor e criminalista Aloysio de Carvalho Filho se perguntara sobre a inocência de Capitu. Gomes não faz referência à obra de Caldwell. Ver: GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*: ensaio de interpretação. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

<sup>5</sup> Idem. Ver os dois capítulos finais de *The Brazilian Othello*, quando a ideia de um julgamento é recuperada, a partir da peça *Othello*.

<sup>6</sup> Idem. Ver o capítulo 6, "Why publish?". A citação está na página 72.

<sup>7</sup> No Brasil, as edições da tragédia grafam *Otelo* ou *Othello*. Utilizarei *Otelo* quando se tratar da personagem, mas mantereí *Othello* sempre que a palavra fizer parte de uma citação à obra de Caldwell (grafada em itálico, a palavra se refere à peça e será grafada *Othello*). Quando o nome for parte de uma citação de outros autores, aparece como grafado no original.

<sup>8</sup> Ver a respeito também o capítulo 17 e 18 de *The Brazilian Master*.

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, como Luís Gama constrói a ideia de uma humanidade comum em seus defeitos ("porque tudo é bodarrada") para criticar o sistema escravista, do comércio às instituições jurídicas (GAMA, Luiz. *Trovas burlescas*. Rio de Janeiro: Três, 1974).

<sup>20</sup> Baptista, na palestra citada anteriormente, reflete sobre a noção de tragédia e procura mostrar que Machado não estava operando com a ética trágica – em que sempre encontramos uma autoridade que designa o que aconteceu. Para Baptista, Machado estava lidando justamente com a inexistência dessa.

<sup>21</sup> Ver também o capítulo sobre *Dom Casmurro*, principalmente p. 144-145. Da p. 146, recolhi o seguinte trecho: "True to Machado de Assis' formula, the title epitomizes the matter of the novel. The old man's nickname, Dom Casmurro, indicates the change wrought in the hero Bento Santiago by time and by life's events as he himself narrates them, and by the evil in his nature that killed the good – the Iago that dominated and destroyed the loving Othello, the Christ-child that became the Prince of Evil".

<sup>22</sup> Fred P. Elisson, em resenha, considerou que o entendimento das *Memórias* a partir de seu elemento cômico era a grande contribuição do novo estudo de Caldwell. Ver: ELLISON, Fred P. *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, 41: 2, spring 1973, p. 463-464.

<sup>23</sup> Enylton de Sá Rêgo, em *O calundu e a panaceia*, Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, argumenta nessa direção.

<sup>24</sup> Muitos outros pontos de livro poderiam ser abordados: a técnica da lacuna em Machado, o uso da biografia como evidência crítica e assim por diante. Este artigo, naturalmente, não pretende esgotar os livros, se não apresentá-los.

## TRABALHOS CITADOS

ATKINSON, William C. "Helen Caldwell, The Brazilian Othello of Machado de Assis: A study of Dom Casmurro (Book Review)" *Bulletin of Hispanic Studies*, 39:3, Jul. 1962.

BAGBY, JR, Albert I. *Hispania*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 55:2, May, 1972.

CALDWELL, Helen. "Our American Cousin, Machado de Assis". *Modern Language Forum*, 37, 1952, 120-129.

\_\_\_\_\_. "Plea for tools of scholarship for Machado de Assis". *Atas do Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros (Washington 15-20 de outubro de 1950)/ Proceedings of the International Colloquium on Luso-Brazilian Studies (Washington October 15-20, 1950)*. Nashville: The Vanderbilt University Press, 1953 [1950].

\_\_\_\_\_. *Ancient poets' guide to UCLA gardens*. Los Angeles: UCLA Press, 1968.

\_\_\_\_\_. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

ELISSON, Fred. *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, 29:1, Jan. 1961.

FEIN, John. *Modern Philology*, 60:2, Nov. 1962.

FERNÁNDEZ, Oscar. *The Modern Language Journal*, Blackwell Publishing on behalf of the National Federation of Modern Language Teachers Associations, 55:4, Apr. 1971.  
<http://www.jstor.org/stable/323077>. Acesso em: 13 out. 2011.

FITZ, Earl. "The Reception of Machado de Assis in the United States during the 1950s and 1960s". *Luso-Brazilian Review*, 46:1, 2009, p. 16-35.

GLEDSON, John. *The deceptive Realism of Machado de Assis: a dissenting interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: F. Cairns, 1984.

JOHNSON, Harvey L. *The Hispanic American Historical Review*, Duke University Press, 52:4, Nov. 1972.

MARTINS, Wilson. "Controvérsias machadianas". *O Globo*, Rio de Janeiro, 21/05/2005.

PÓLVORA, Hélio. *Graciliano, Machado, Drummond e outros*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1975.

RESENDE, Otto Lara. "Não traíam o Machado". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08/01/1992.

SAYERS, Raymond. "Helen Caldwell, The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro (Book Review)". *Romanic Review*, 54:1, Feb. 1963.

SCHWARZ, Roberto. "A poesia envenenada de Dom Casmurro". In: \_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. "Leituras em competição". *Novos estudos CEBRAP*, 75, jul. 2006, p. 61-79.

**Atilio Bergamini Junior** é doutorando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Nessa instituição, desde o mestrado, pesquisa as relações entre formas literárias e conflitos sociais no Brasil do século XIX, tendo como foco a obra de Machado de Assis, principalmente seus romances. No momento, cumpre doutorado-sanduíche com bolsa CNPq na Yale University. Contato: [atiliobergami-ni@yahoo.com.br](mailto:atiliobergami-ni@yahoo.com.br)

Recebido e aprovado em 04/11/2011.

## POR UMA DISTINÇÃO ENTRE A POESIA LITERÁRIA E A CANÇÃO POPULAR

**Lauro Meller**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**Abstract:** Discussing the assimilation of poems and lyrics, this paper examines cases of poems transposed into songs, as well as lyrics read as poems, along the Brazilian history of popular songs. It makes its point in stating the differential status of the two genres.

**Key words:** Lyrics and poems; Brazilian popular songs; Bossa Nova; Tropicalism; recent manifestations of lyrics.

[A canção é] poema para a voz, não para a folha. E, poema público, que pode ser fruído coletivamente, que toca no rádio, na TV, que pode ser dançado. São diferentes mecanismos de criação, suportes de veiculação, relações com o mercado, modos de recepção e, por fim, outras são as expectativas do criador. As palavras do *poema cantado* vêm parar aqui, num livro, por um gesto de extrema violência: a supressão da música. Letra só. Letra desamparada.

Eucanaã Ferraz, na introdução do volume *Letra Só*,  
contendo as letras das canções de Caetano Veloso

Sem nunca deixar de lado o lirismo ou mesmo a comicidade que já reinavam no período oitocentista, *a nova letra*, que só se consolidou nos anos de 1920 com Sinhô, *substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia*, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais do que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado.

Luiz Tatit, *O Século da Canção*

## Introdução

As correlações entre letra e música residem, como se sabe, nas origens do gênero lírico, desde a Grécia Antiga. Etimologicamente ligada à *lira* – instrumento com que os aedos se acompanhavam –, a poesia surge cantada, com as narrativas épicas versificadas de Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*, tradição continuada, séculos mais tarde, pela *Chanson de Roland* (França, na transição dos séculos XI e XII) e pelo *Poema del Cid* (Espanha, c. 1140); poder-se-ia também mencionar os poemas fundadores de literaturas nacionais, como o *Beowulf* anglo-saxão do século VIII ou a *Canção de Hildebrand* alemã do século IX.

No âmbito da lírica galego-portuguesa, a prática da palavra cantada se confirma nas obras trovadorescas de Dom Sancho I, Dom Afonso e Martim Codax, dentre outros. Fechando esse inventário panorâmico, poesia e música aparecem juntas, ainda, nas baladas populares surgidas na Inglaterra e na Escócia do século XV, bem como nas poesias cantadas do madrilenho Lope de Vega (1562-1635).

O recurso de utilizar um suporte musical ao se entoar versos, o que os tornava mais facilmente memorizáveis, foi aproveitado não apenas pelos poetas eruditos acima arrolados, mas também pela maioria iletrada da população em suas manifestações lírico-musicais. Assim, paralelamente àquela produção, que hoje figura nos compêndios de história da literatura, ouvia-se, nas praças e feiras públicas da Idade Média, a cantilena dos cegos pedintes e dos jograis.

Esses cantares, que segundo o historiador José Ramos Tinhorão seriam os ancestrais diretos da canção popular moderna, foram eventualmente proibidos pela Igreja Católica, que considerava “perigoso” colocar o encantamento da palavra musicada a serviço de propósitos alheios à adoração religiosa. É o que testemunha um Penitencial no século XIV, que prevê um “pecado das orelhas”, onde se adverte os cristãos sobre o risco de se “cantar cantares vãos” (Tinhorão, 2001: 61).

Esse temor da Igreja perduraria até pelo menos o século XVIII, como demonstram os escritos do moralista Nuno Marques Pereira em seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, sobre as modinhas de então. Tinhorão conclui, a partir dessa documentação que “[...] envoltas em sons, as palavras não perdiam seu poder de convencimento, mas antes, revestidas agora do encanto diabólico da música, tinham perigosamente aumentado o seu poder de impressão sobre os sentidos” (2001: 63).

A impressão por tipos móveis, criada por Gutenberg em meados do século XV, possibilitou a fixação da poesia erudita no papel, dando início a um processo de cisão entre a palavra e a voz – vale dizer, entre a poesia cantada e o poema da série literária. Se as obras de poetas cultos foram preservadas pelo meio impresso, a produção dos artistas populares, não fixada no papel e muitas vezes banida pela Igreja, foi transmitida precariamente, não raro se perdendo. Isso explicaria o relativo desconhecimento das manifestações líricas populares no lapso entre a invenção de Gutenberg e o advento do som gravado, no último quartel do século XIX.

É sintomático, pois, que a obra de compositores como Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) só nos tenha alcançado por ter sido fixada em letra impressa; nesse caso, através dos dois volumes da *Viola de Lereno* (Lisboa, 1798-1826), e também pelo fato de ele ter divulgado essa produção junto ao grupo árcade e na corte de Lisboa – ou seja, no seio da elite letrada. Mesmo assim, as melodias subjacentes aos seus textos não foram preservadas, salvo raríssimas exceções e, em decorrência, a avaliação de sua obra, feita com base apenas nas letras de suas modinhas e lundus, tem sido quase sempre desfavorável.

Após Caldas Barbosa, houve outros autores brasileiros que tentaram reaproximar letra e música. No século XIX, por exemplo, na vaga dos *Lieder* alemães, vários poetas românticos, como Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias, Paula Brito, Melo Moraes e Laurindo Rabelo, se aventuraram em parcerias lítero-musicais, ao terem

poemas seus adaptados por compositores populares como Rafael Coelho Machado (português naturalizado brasileiro), Francisco Manuel da Silva (autor do Hino Nacional), Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. (um dos precursores do choro), João Cunha e José Maurício Nunes Garcia (este, filho do célebre compositor do período colonial).

Nos primeiros decênios do século XX, já na era do som gravado, enquanto se assiste à ruptura estética levada a termo pelos poetas modernistas, que criam uma poesia marcada pelo verso livre, pela ironia e pela utilização de termos e temas antes considerados alheios ao emprego poético, Noel Rosa, adotando um estilo coloquial e despojado, confirma, em suas canções, a busca por uma voz brasileira – um dos objetivos mais caros a Mário de Andrade – e inscreve, definitivamente, a canção popular urbana como um dos nossos principais veículos de expressão lírica.

Nas décadas de 1930 a 1950, tendo como pano de fundo a ditadura de Vargas, haveria um declínio qualitativo da música popular (com a honrosa exceção das composições do já citado Noel Rosa). É a chamada “Era do Rádio”, marcada pelas interpretações grandiloquentes, pelos arroubos dramáticos e pela pouca ou nenhuma sutileza das letras, cujo caráter excessivo comprometia seu potencial de sugestão. Embalado pela “Política da Boa Vizinhaça” com os Estados Unidos, esse período foi também marcado pelas composições ufanistas de Ary Barroso e pela figura caricata de Carmen Miranda, oferecendo-se ao mundo uma imagem estereotipada do Brasil e, por extensão, da América Latina.

No final da década de 1950, Vinicius de Moraes, poeta já consagrado, alinha-se com Tom Jobim e compõe letras – hoje immortalizadas por várias vozes, principalmente pela de João Gilberto –, que promoveriam uma atualização desse padrão tardiamente romântico que impregnava a MPB até meados dos anos 50. Esse conjunto de letras, é válido assinalarmos, foi incluído numa das edições de sua *Obra Completa*, pela Editora Nova Aguilar, não sem a precaução de se estabelecer uma distinção, gravada na lombada do volume: “Poemas e Letras de Canções”.

Se a Bossa Nova inovou muito mais musical que literariamente (lembrando que Vinicius de Moraes, muito antes de ser letrista, publicara seu volume de estreia, *O Caminho Para a Distância*, em 1933), e se na fase das canções de protesto o teor panfletário das letras lhes sacrificava a nuance literária, o caráter inovador do Tropicalismo, tanto na música como na letra, arrebatou poetas e críticos.

A produção de Caetano e de seus companheiros tinha, de fato, um traço de originalidade que não lhe permitia mais ser enquadrada em categorias como “música ligeira”, para Adorno, ou “gastronômica”, no dizer de Umberto Eco, leia-se, de baixa qualidade. O elaborado tratamento dispensado aos arranjos – na esteira do que haviam feito os Beatles em *Sgt. Pepper* – além da inegável qualidade poética das letras (veja-se, por exemplo, o caleidoscópico mosaico de “Alegria, alegria”, ou a experimentação concretista de “Batmacumba”) começavam a abrir espaço para a circulação da música popular na academia.<sup>1</sup> À provocação tropicalista somou-se a contribuição de Chico Buarque de Holanda, cujo estilo lhe granjeou a alcunha de “trovador”, um epíteto que estimulava a circulação de suas canções nas faculdades de Letras.

O fato de alguns compositores populares terem musicado poemas também pode ter auxiliado a tornar a canção objeto de interesse dos estudos literários. Caetano Veloso, por exemplo, grava, já em 1968, “Onde andarás”, de Ferreira Gullar. Após essa experiência, seguir-se-ia uma série de poemas musicados, como “Escapulário” (de Oswald de Andrade, musicado para o LP *Joia*, de 1975), “O pulsar” (de Augusto de Campos, do LP *Velô*, de 1984) e “Circuladô de Fulô”, de Haroldo de Campos (CD homônimo, de 1991), que também trazia a canção “A terceira margem do rio”, inspirada no conto de Guimarães Rosa.

Os Secos & Molhados também se apropriaram de poemas, transformando-os em canções. Nos anos de 1973 e 1974 lançaram dois LPs que continham adaptações musicais de poemas de Fernando Pessoa,

Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Júlio Cortázar. Entendemos que esses “empréstimos” ajudaram a legitimar o discurso da música popular, revestindo-a de um caráter academicamente “respeitável” e facilitando o seu trânsito nas discussões literárias (ainda que a via de entrada fosse, segundo nossa hipótese, as letras-poemas).

Augusto de Campos foi provavelmente o primeiro acadêmico de renome a tratar com seriedade a nova música popular brasileira. *Balanço da Bossa e Outras Bossas* é o livro que reuniu seus artigos escritos na primeiríssima hora do Tropicalismo, em que sai em defesa dos jovens compositores e intérpretes Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em “A explosão de ‘Alegria alegria’”, por exemplo, Campos não hesita em equacionar a canção de Caetano a “Desafinado” (Tom Jobim / Newton Mendonça), no sentido de que ambas promoveram uma profunda ruptura de paradigmas, possibilitando uma ampliação de conceitos estéticos no terreno da canção popular.

Em suas análises das canções de Caetano e Gil, o poeta identifica princípios antropofágicos e carnavalizantes (no sentido bakhtiniano) na produção dos dois artistas baianos, enxergando aí uma saída para o impasse “violão *versus* guitarra” que se instaurara na Música Popular Brasileira; além disso, identifica uma técnica de composição que, por seu caráter fragmentado, guardaria alguma relação com o cinema (vejam-se as letras de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”). Mas Augusto de Campos não se restringe à análise das letras, levando em conta o potencial expressivo do arranjo, da interpretação e também o estilo musical adotado, tratando a *canção* como modalidade lírica autônoma.<sup>2</sup>

A autoridade desse poeta, tradutor e crítico de literatura certamente auxiliou o processo de legitimação da música popular no meio acadêmico. Aliás, arriscaríamos mesmo afirmar que Augusto de Campos contribuiu significativamente para a leitura que se fez do Tropicalismo a partir daí, enquanto movimento de vanguarda com propósitos intelectuais

(e não como mera anarquia, provavelmente a impressão que muitas famílias tiveram após assistirem aos programas de auditório “Divino, maravilhoso”, protagonizados pelos tropicalistas no final dos anos sessenta, em que Caetano “plantava bananeira” diante das câmeras).

Além de Campos, cumpre citar a contribuição pioneira de Affonso Romano de Sant’Anna. Em seu livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, de 1976, ele logrou aproximar, de maneira sistematizada, a MPB e a literatura brasileira. No excelente capítulo introdutório, “De Noel e o Modernismo aos ‘Secos & Molhados’”, Sant’Anna demonstra como objetivos estéticos e políticos caminharam lado a lado, tanto nas escolas literárias quanto na música brasileira. Assim, se os modernistas perseguiam uma “fluência espontânea” em sua linguagem, o mesmo efeito era buscado por Noel Rosa em suas composições, no processo por ele realizado de transplantação da cultura do morro para o ambiente urbano. De modo análogo, o tom direitista de poetas como o verde-amarelista Cassiano Ricardo encontra equivalentes nos hinos ufanistas de Ary Barroso, cujo sabor nos faz lembrar um Romantismo tardio, revelado, por exemplo, no gosto por palavras preciosas e inversões sintáticas.

Sant’Anna não deixa de mencionar os poemas que tratam explicitamente de formas musicais, como “Toada de amor” e “Quadrilha”, de Drummond, em que se parece desejar essa aproximação entre letra de canção e poema literário.<sup>3</sup> Do mesmo modo, o romance regionalista de 30 encontra sua expressão musical em Dorival Caymmi e em Catulo da Paixão Cearense, por meio de suas temáticas locais e pela mimese dos falares regionais. Finalmente, o autor compara a “limpeza” do traço de Niemeyer à concisão da Poesia Concreta e delega à Bossa Nova a tarefa de fornecer a “trilha sonora” para essa época de otimismo, em que se canta um Brasil deslumbrante, emoldurado pela paisagem do Rio de Janeiro (“Corcovado”, “Wave”, “O barquinho”) e habitado por belas musas (“Garota de Ipanema”, “Tereza da praia”).

Affonso Romano de Sant'Anna, em suma, defende a existência de um movimento pendular entre uma postura mais parodística ou parafrásica na esfera da literatura brasileira, fenômeno que se verifica também na nossa música popular, e que se revela, por exemplo, no tom provocador, inquisitivo e às vezes debochado de obras das décadas de 50-60 (Bossa Nova, Poesia Concreta, Tropicalismo, Festivais), versus o conservadorismo formal da arte produzida nos anos de 1930-40 (canções da Era do Rádio, Romance de 30).

Além de detectar esse movimento tanto em manifestações literárias quanto na música popular, o autor tece considerações sobre momentos em que essas linguagens se entrecruzam, como nos poemas musicados de Cecília Meireles (por Camargo Guarnieri, Ernst Widmer e Francisco Mignone), Jorge de Lima (por Lorenzo Fernandes) e Manuel Bandeira (por Villa-Lobos, Camargo Guarneiri), ou como em Vinicius de Moraes, do qual poesia literária e letra de canção brotam com igual propriedade.

Além de Augusto de Campos e Affonso Romano de Sant'Anna, cumpre citar o professor José Miguel Wisnik (USP). Wisnik tem se dedicado principalmente aos pontos de contato entre a música e a literatura, em especial a Ernesto Nazareth, à música na Semana de 22, a Heitor Villa-Lobos e à Moderna Música Popular Brasileira (isto é, da Bossa Nova para cá). Em particular, é hoje considerado um dos maiores especialistas na obra de Caetano Veloso. Em seu artigo "A Gaia Ciência", faz ponderações sobre a aproximação entre letra de canção e poesia:

Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá com uma série de poetas surgidos nos anos 1970, como Wally Salomão, Paulo Leminski, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Alice Ruiz, Antonio Risério, sem falar em Jorge Mautner, que combinava efervescência filosófica e literária com canção popular havia mais tempo, ou Antônio Cícero, poeta, letrista, filósofo. [...] Arnaldo Antunes faz uma ponte entre a poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética muito pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música (Wisnik, 2004: 217).

Por sua dupla formação, como músico (pianista) e estudioso de literatura, Wisnik incorpora um ponto de interseção que idealmente se deveria encontrar em todo pesquisador disposto a investigar o objeto híbrido que é a canção. Seu já clássico livro, *O Som e o Sentido* (1988), constitui um valioso compêndio de teoria e análise musical para os não iniciados, munindo o especialista da área de Letras de conceitos retirados da música; mais do que isso, seu texto permite ao leitor treinar a sensibilidade para perceber aspectos-chave que o conduzirão no momento de analisar a canção.

Finalmente, devemos destacar o trabalho de Luiz Tatit que, como Wisnik, tem o mérito de transitar, com propriedade, pelos dois domínios, da Música e das Letras. Pela importância de seu trabalho no sentido de possibilitar ao especialista em Letras analisar aspectos musicais da canção, dedicaremos uma seção um pouco mais extensa a esse autor.

Professor Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), Tatit é, dos vários estudiosos de música popular, no Brasil, aquele que melhor sistematizou um modelo de análise desse objeto. Em seu primeiro livro, *A Canção* (1986), lança as bases de seu modelo de análise da canção popular. Partindo do pressuposto de que o estrato musical da canção, ao trabalhar conjuntamente com a letra, pode abrir um vasto leque de possibilidades interpretativas, afirma:

A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico. Arranjos e gravações podem não só intensificar a compatibilidade entre os componentes, como também podem criar outros graus de adequação e outros espaços de compatibilidade, o que aumentaria, por certo, a eficácia da canção (Tatit, 1986: 3).

Essa mesma noção de compatibilidade entre letra e música seria o fio condutor de seu livro *O Cancionista*, em que, valendo-se de uma imagem bastante didática, compara o compositor popular a um malaba-

rista que tem de equilibrar letra e música. Fixando-se na melodia – para Tatit, responsável por garantir a identidade da canção – o autor inicia sua formulação pelo conceito de entoação, comparando os fragmentos desordenados e em várias alturas da fala cotidiana com qualquer fragmento *melódico*. A distinção básica que se estabelece, desde já, é que qualquer melodia possui algum tipo de reincidência (diferentemente da fala), “[...] de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já soou e uma antevisão (ou ‘anteaudição’) daquilo que está por soar” (Tatit, 1986: 7).

Para analisar essa melodia da voz, o autor elabora um gráfico musical que permite ao leitor não familiarizado com a partitura compreender o movimento melódico das canções e o modo como a música, somada à letra, trabalha em prol da *eficácia* da canção. Em tempo, *eficácia* é entendida, pelo autor, no sentido semiótico, ou seja: trata-se do “[...] êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário, cujo objeto comunicado é a própria canção” (1986: 3).

Sobre seu modelo de transcrição, Tatit reconhece algumas limitações (como o fato de não se indicar a duração das notas), mas ressalta suas qualidades, como a fácil visualização da tessitura e perfil melódico, mesmo para quem não lê música. Para ilustrar, vejamos como funciona esse gráfico, numa transcrição de “Samba de uma nota só” (Tom Jobim), onde é fácil visualizar o jogo especular de letra e música, que se comentam mutuamente.

No gráfico, temos linhas que representam, cada uma, um semitom (lembrando que a escala diatônica ocidental é composta por sete tons e cinco semitons). Como a tessitura (amplitude que vai do som mais grave ao mais agudo), nessas primeiras estrofes de “Samba de uma nota só”, não extrapola o intervalo de oitava (aliás, restringe-se a um intervalo de quinta), bastará para nosso propósito um diagrama que registre uma nota-base (escolhemos, neste caso, o Si) até sua repetição, uma oitava acima:

|      |                                                                                                         |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Si   |                                                                                                         |
| Lá#  |                                                                                                         |
| Lá   |                                                                                                         |
| Sol# |                                                                                                         |
| Sol  |                                                                                                         |
| Fá#  |                                                                                                         |
| Fá   |                                                                                                         |
| Mi   | Eis a-qui es-te sam-bi-nha fei-to nu-ma no-ta só //<br>Ou-tras notas vão en-trar, mas a ba-se é u-ma só |
| Ré#  |                                                                                                         |
| Ré   |                                                                                                         |
| Dó#  |                                                                                                         |
| Dó   |                                                                                                         |
| Si   |                                                                                                         |

Ao passarmos para a estrofe que introduz uma nova nota (“Esta outra é consequência”, etc.), coerentemente muda-se a altura melódica, retornando-se, a seguir, à nota de partida e utilizando-se, no desfecho, uma única repetição da 2ª nota (Lá), como que delimitando a tessitura melódica:

|      |                                                                |
|------|----------------------------------------------------------------|
| Si   |                                                                |
| Lá#  |                                                                |
| Lá   | Es-ta ou-tra é a com-se-quên-cia do que a-ca-bo de di-zer -cê. |
| Sol# |                                                                |
| Sol  |                                                                |
| Fá#  |                                                                |
| Fá   |                                                                |
| Mi   | Co-mo eu sou a con-se-quên-cia i-ne-vi-tá-vel de vo-           |
| Ré#  |                                                                |
| Ré   |                                                                |
| Dó#  |                                                                |
| Dó   |                                                                |
| Si   |                                                                |

Finalmente, na seção seguinte, que funciona como refrão, é introduzida uma pletora de notas que, tendo sido “reprimidas” na primeira parte da canção, espalham-se por todas as alturas melódicas. O gráfico de Tatit contribui sensivelmente para que visualizemos esse movimento, assim como a brusca ampliação na tessitura (que agora é de quase duas oitavas):

|      |                 |
|------|-----------------|
| Ré#  |                 |
| Ré   | te e-           |
| Dó#  |                 |
| Dó   | Gen- -xis       |
| Si   | -ta -te         |
| Lá#  |                 |
| Lá   | Quan- por       |
| Sol# |                 |
| Sol  | a-              |
| Fá#  |                 |
| Fá   | -í              |
| Mi   | que diz -se     |
| Ré#  |                 |
| Ré   | fa- não         |
| Dó#  |                 |
| Dó   | -la -to e qua-  |
| Si   | tan- na- ou na- |
| Lá#  |                 |
| Lá   | -da -da         |
| Sol# |                 |

A seguir, reitera-se o tema, modalizado de Lá para Sol, isto é, introduz-se uma novidade, porém em “chão firme” (o tema, já familiar ao ouvinte). Essa mesma sensação de novidade dentro da redundância se repete ao final do verso, pelo novo contorno melódico introduzido em “não deu em nada”:

|      |              |
|------|--------------|
| Dó#  |              |
| Dó   | li-          |
| Si   |              |
| Lá#  | ti- -zei     |
| Lá   | me u- de     |
| Sol# |              |
| Sol  | Já to-       |
| Fá#  |              |
| Fá   | da es- na-   |
| Mi   | -da          |
| Ré#  | ca-          |
| Ré   | -la -brou em |
| Dó#  |              |
| Dó   | no so-       |
| Si   |              |
| Lá#  | fi- não deu  |
| Lá   | -nal na-     |
| Sol# |              |
| Sol  | -da não      |
| Fá#  |              |

Entendido o funcionamento do gráfico, passemos à proposta de classificação das melodias por Tatit, que as divide por estratégia de persuasão (leia-se encanto, envolvimento, arrebatamento) do ouvinte, a saber: persuasão figurativa (ou figurativização), passional (passionalização ou modalização) e decantatória (ou tematização). Pelo bem da uniformidade, referir-nos-emos a elas como (i) *figurativização*, (ii) *passionalização* e (iii) *tematização*. Essas três estratégias de convencimento vinculam-se, respectivamente,

- (i) ao parentesco do canto com a fluência do ato de fala cotidiana (que surte efeito de naturalidade, de espontaneidade), espécie de simulacro da locução. Um exemplo ilustrativo é a canção “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola;
- (ii) ao cunho emocional do canção, caracterizado por uma tessitura ampla e pelo alongamento das vogais, simulacro de estados afetivos exacerbados (por exemplo, nas canções “dor-de-cotovelo”, desde aquelas da Era do Rádio à atual música sertaneja);
- (iii) e à repetição de microtemas que facilitam a assimilação do contorno melódico, pelo ouvinte (por exemplo, a melodia reiterativa das estrofes de “Garota de Ipanema”).

Outros exemplos (i) de *figurativização* (onde há aproximação do canto com a fala cotidiana, ou onde se mimetiza um diálogo) são o gênero *rap*, ou canções como “Meu caro amigo” e “Amigo é pra essas coisas” (Chico Buarque), ou a já citada “Tereza da praia” (Tom Jobim-Billy Blanco); (ii) de *passionalização*, são as canções populares cuja inflexão vocal se aproxima da ópera (por exemplo, as interpretações grandiloquentes de Vicente Celestino, em que a inteligibilidade do texto pode eventualmente ser sacrificada em favor da expressividade vocal, conseguida pelo alongamento das vogais, em processo inverso à figurativização, onde essa inteligibilidade deve ser

preservada acima de tudo); e (iii) de *tematização*, as canções que arrebatam o ouvinte pela reiteração de temas *musicais*, pela força de uma linha melódica que “gruda” no ouvido e que o leva a vivenciar um processo de catarse, de epifania (por exemplo, “Carinhoso”, de Pixinguinha; “Samba de verão”, de Marcos Valle; “Ponteio”, de Edu Lobo).

“Garota de Ipanema” também se insere nessa categoria (passionalização), por causa da reiteração do tema melódico (“O-lha que coi-sa mais lin-da”, etc.) que, de resto, mimetiza o andar da garota rumo ao mar. Nesse caso, assim como em “Samba de uma nota só”, existe uma perfeita compatibilidade entre letra e melodia, que trabalham em prol da eficácia da canção. Note-se que é muito rara a ocorrência de canções onde se dê exclusivamente um desses mecanismos de persuasão, em geral havendo uma situação apenas de dominância figurativa, passional ou temática.

Outro aspecto levantado por Tatit é o da modalização da melodia, que diz respeito a um contorno melódico ascendente, descendente ou linear, que vai acompanhando a letra. Como regra geral, tonemas (as terminações de frases melódicas) que descrevem um movimento descendente indicam uma afirmação categórica, ou conclusiva; ascendentes, questionamento ou dúvida; e a manutenção da melodia num registro intermediário, sem que haja resolução nem por meio da dúvida (movimento melódico ascendente) nem da asseveração (descendente) contribuem para estabelecer uma tensão. Novamente, o exemplo citado por Tatit é a canção “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola, em que a falta de resolução melódica reproduz a tensão vivida pelos actantes,<sup>4</sup> que esperam o semáforo abrir enquanto travam um rápido diálogo.

Resumindo, os trabalhos desses estudiosos – Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant’Anna, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit – contribuíram, cada um à sua maneira, para que a canção popular passasse a ser tratada como um gênero autônomo, e não como um apêndice da poesia da série literária. Deriva disso uma crítica implícita aos autores que atribuem

toda a carga significativa das canções às letras, como se todo o suporte musical fosse mero acessório.

Contudo, é fácil de entender essa postura: os pesquisadores que tradicionalmente se debruçaram sobre a música popular, quase sempre oriundos das faculdades de Letras, História, Sociologia, etc., em geral não detêm conhecimentos de teoria musical e, em decorrência dessa limitação, preferem se concentrar na mensagem textual. A análise do texto escrito, seja numa mirada sociológica, historiográfica ou literária, é a garantia, para esses autores, de circular por um território que lhes é familiar. Susan McClary e Robert Walse corroboram essa opinião:

[...] alguns problemas persistem em algumas abordagens aplicadas à música popular. Por exemplo, muitas análises de música popular são fortemente calcadas nas letras. Isto não surpreende: a dimensão verbal de uma canção é muito mais rapidamente apreendida e discutida em termos de significado. [...] A espinha dorsal de uma análise é frequentemente a discussão de sua letra – e a música é levada em conta apenas se serve para resolver as ambiguidades que o texto deixou para trás. O texto leva vantagem sobre a música. (*apud* FRITH & GOODWIN, 1990: 285. Trad. nossa).

Wellek e Warren, por sua vez, indiretamente afirmam que as letras de canção sairiam em desvantagem qualitativa quando confrontadas com poemas da série literária, talvez, justamente, por essa relação de “comensalismo” entre letra de canção e sua estrutura musical, em que as possíveis deficiências de uma são compensadas pela outra:

Os poemas de estrutura muito cerrada e altamente integrada [vale dizer: os grandes poemas] não se prestam a serem postos em música, ao passo que a poesia medíocre ou inferior, como muitas das primeiras produções de Heine ou de Wilhelm Muller, têm servido de texto às mais belas canções de Schubert e de Schumann. Se a poesia tem alto valor literário, muitas vezes pô-la em música distorce ou obscurece completamente a sua tessitura, ainda que a música em si também tenha valor. [...] *A colaboração entre poesia e música existe, não há dúvida; mas a mais alta poesia não tende para a música, e a maior música não precisa de palavras* (WELLEK & WARREN, 1976: 156-7. Grifo nosso).

Nesse sentido, é oportuno evocarmos Maurice Blanchot, para quem o artista, na busca de exprimir o indizível, deve economizar elementos, o que resultará numa carga expressiva maior, pela otimização de suas lacunas sugestivas. Provam-no, dentre tantos outros exemplos, as *Gymnopédies* de Erik Satie, o *Coup de Dés*, de Mallarmé, ou “Águas de março”, de Tom Jobim. Aliás, a esse respeito, o musicólogo Artur da Távola já assinalou, com acerto, a elegante economia de recursos de que Jobim se valia em seus arranjos, o que potencializava o seu efeito.

Alinhando-nos à lógica do “menos é mais”, discordamos da posição de Anazildo Vasconcelos da Silva (autor de *A Poética de Chico Buarque*, 1974), segundo o qual o suporte musical seria um “otimizador” da mensagem poética textual. Silva afirma que

[...] dissociada da música e confinada ao silêncio do livro, a poesia perdeu muito de seu poder comunicativo e deixou de desempenhar seu papel na sociedade moderna. Desse modo, o reencontro de música e poesia é um importante reforço comunicativo para a poesia (SILVA, 1974: 6).

Não obstante a bem-intencionada disposição do autor em prol desse “reencontro” (as aspas são intencionais, pois ao cindir letra e música em suas análises, ele acaba promovendo o seu isolamento completo, em prejuízo de ambas), o processo de adaptação do poema para o formato de canção apresenta algumas dificuldades – aliás, comuns a qualquer exercício de transposição intersemiótica. Uma delas seria a relativa imutabilidade métrica da música (popular, sobretudo), que se confirma ao observarmos que a quase totalidade das composições populares ocidentais dos últimos três séculos foi forjada em compasso binário, ternário ou quaternário (a despeito das síncopes e deslocamentos de acentuação que caracterizam a música afro-americana, nomeadamente o *jazz* e o *samba*).

O poema literário, por outro lado, está livre de amarras métricas e de rimas desde o Modernismo (e mesmo antes, em autores isolados), o que lhe conferiu considerável liberdade formal. Não é de surpreender,

portanto, que ao se musicar um poema da era romântica não haja maiores dificuldades, pois em ambas as linguagens (poética e musical) há uma regularidade métrica, rítmica e de rimas que favorece a sua conjugação. Já ao se tentar musicar um poema escrito em versos brancos, a inadequação entre a instabilidade da letra *vis-à-vis* da regularidade do acompanhamento é, quase sempre, flagrante.

O resultado mais indesejável desse processo é quando ocorre, simplesmente, um confronto entre o poema e a música que lhe serve de acompanhamento. Ned Rorem relata a desagradável impressão que Elizabeth Bishop teve ao ouvir seu poema “Visits to St. Elizabeth’s” interpretado por uma *mezzo-soprano*:

Minha queixa é que soa histérico demais. Por algum motivo, eu não a tinha imaginado daquela maneira. Sim, eu havia pensado numa voz masculina, eu suponho – mas eu não acredito que seja isso que me incomoda. É o andamento rápido e o tom crescente de histeria. Porque o poema é contemplação, no fundo, e não participação... (*apud* FRITH, 1996: 179. Trad. nossa).

Em oposição ao que preconiza Anazildo Vasconcelos da Silva, Edward Cone é da opinião que a poesia, quando lida na página, confere ao leitor uma maior liberdade interpretativa que quando cantada, uma vez que aí os versos não estão confinados a uma melodia pré-determinada (ainda que possam estar “presos” a certa metrificação e cadência, assim como a música flui de acordo com o compasso e o andamento).

Musicar um poema, portanto, é delimitá-lo a uma possível interpretação, a uma voz. Esse processo, se executado com propriedade, trabalhando-se as tensões entre os elementos literários e musicais, pode descortinar uma leitura iluminadora (ou, mais frequentemente, gerar uma sensação de inadequação). Mas, mesmo que o resultado seja a perfeita integração entre poema e música, corre-se, ainda assim, o risco de se “engessar” o poema, que a partir daí passará a ser “ouvido” naquela versão, pelo leitor, mesmo quando ele o estiver lendo.

Se há poemas excelentes que não resultam em boas letras de canção quando musicados, e que funcionam melhor no silêncio da página, inversamente há ótimas letras de canção que não se sustentam quando desamparadas de sua moldura musical. Ilustram-no alguns clássicos da bossa nova como “Só danço samba” ou “O Pato”, cujas letras funcionam muito bem quando cantadas, mas que claramente não detêm carga poética se consideradas como textos – mesmo se escritas por ninguém menos que Vinicius de Moraes:

Só danço samba, só danço samba, vai vai vai vai vai  
Só danço samba, só danço samba, vai! (2x)

[...]

O pato vinha cantando alegremente, quem, quem  
Quando o marreco de repente pediu  
Para entrar também no samba, no samba, no samba [...]

Mesmo no caso de letras cuja qualidade superlativa lhes conferiria independência do substrato musical, o que permitiria ao leitor-ouvinte lê-las como poemas, não se deve tomar essa mesma autonomia como critério valorativo em si. Afinal, a própria definição do gênero canção está respaldada na interação recíproca entre ambas. Chico Buarque rejeita o epíteto de poeta que lhe atribuem alguns estudiosos: “Meu trabalho habitual, de fazer música e letra [...], não acho que seja poema. Pra mim a letra e a música são juntas. Vão juntas. [...] Tenho a impressão que publicar uma letra é metade do meu trabalho. É um negócio filmado a cores e exibido em preto e branco” (in O SOM DO PASQUIM, 1976).

Em suma, o principal equívoco cometido desde que estudiosos da área de Letras abraçaram a música popular como objeto de interesse acadêmico foi mensurar as letras de canções com a régua da poesia literária. Por esse critério, muito poucas canções passariam pelo crivo do analista. À guisa de conclusão, citemos a estudiosa de música popular Martha Ulhôa, que sintetiza brilhantemente nossa exposição:

Em geral, os parâmetros para avaliação estética, empregados em grande parte da música popular de qualquer gênero, nem sempre correspondem aos mesmos parâmetros utilizados para a avaliação da música de tradição erudita europeia, objeto principal de estudo da musicologia. Um complicador adicional no estudo da música popular é que a canção, sua manifestação mais comum, é um gênero híbrido, empregando simultaneamente elementos de linguagens diferentes. Canção significa alturas ritmadas (melodia), uma fala articulada (letra), um timbre específico (voz) e texturas especiais (acompanhamento). Na música erudita (refiro-me aqui principalmente à tradição clássico-romântica que foi matriz para a música popular), a peça musical é geralmente composta de uma estrutura melódico-harmônica que enfatiza o processo e o desenvolvimento de estruturas lineares e diretivas. A música popular (e a canção em particular) favorece a redundância e a repetição de arquiestruturas formais, em grande parte de natureza circular. Temos aqui um problema de *pertinência de ferramentas analíticas*. Se um determinado gênero privilegia timbre vocal, outro textura e volume, e todos enfatizam a letra de suas canções, *não há como misturar categorias. Do ponto de vista melódico-rítmico-harmônico da música erudita, a música popular sempre será “simplificada”, “repetitiva”, “pouco elaborada”*. Mas como encontrar as ferramentas adequadas de análise e de crítica? Quem são os ouvintes qualificados dos vários gêneros de música popular? (ULHÔA, 1999: 67. Grifos nossos).

## NOTAS

<sup>1</sup> A respeito da interseção entre o Tropicalismo e a obra dos Beatles, veja-se nossa dissertação de mestrado: MELLER, Lauro. *Sugar Cane Fields Forever: carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicalia*. Florianópolis, 1998. 116 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em [www.4shared.com](http://www.4shared.com).

<sup>2</sup> Portanto, Campos não incorre no equívoco, tão comum entre os críticos literários, de confrontar “poema” e “canção”, chegando à precipitada conclusão de que esta é um “gênero menor”.

<sup>3</sup> Há abundantes exemplos dessa prática na Literatura Brasileira, desde os rondós e madrigais de Silva Alvarenga em *Glaura* até o volume *Canções*, de Mário Quintana.

<sup>4</sup> O termo *actante* (cunhado por Lucien Tèsnière e retomado por Greimas) é aqui utilizado na sua acepção comumente usada na semiótica, isto é, aquele que realiza o ato.

## TRABALHOS CITADOS E BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- ALBIM, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CARVALHO, Castelar de; ARAUJO, Antonio Martins de. *Noel Rosa: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.
- CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. [S.l.]: Fermata, 1972.
- FRANCHETTI, Paulo Elias Allanc; PECORA, Antônio Alcyr Bernardez. (Orgs.) *Caetano Veloso: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sound effects*. [s.l.]: Pantheon, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*. New York: Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_; GOODWIN, Andrew (Eds.). *On Record: rock, pop and the written word*. New York: Pantheon Books, 1990.
- GÓES, Fred de. (Org.) *Gilberto Gil: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- HOLST, Imogen. *ABC da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- JOÃO ANTONIO (Org.). *Noel Rosa: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- LIMA, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília: LGE/ UnB, 1990.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. [s.l.]: Open University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: OUP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates, 278).
- \_\_\_\_\_. et al. *Literatura e música*. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.
- RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. *Estilos literários e letras de música popular*. [s.l.]: Arte & Ciência, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4. ed. São Paulo: Landmark, 2004.
- SCHER, Steven Paul. *Music and text: critical essays*. Cambridge, Mass.: Cambridge, 1992.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.
- TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1986.

- \_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TAVARES, Hênio. *Têoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- \_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A música popular no romance brasileiro*: vol. I – Séculos XVIII e XIX. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A música popular no romance brasileiro*: vol. II – Século XX (1ª Parte). São Paulo: Ed. 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A música popular no romance brasileiro*: vol. III – Século XX (2ª Parte). São Paulo: Ed. 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Têoria da Literatura*. 3. ed. [s.l.]: Publicações Europa-América, 1976.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**Lauro Meller** é Doutor em Letras (PUC-Minas, 2010), com tese sobre as interseções entre a canção popular brasileira e a poesia da série literária. Mestre em Literatura (UFSC, 1998), com dissertação sobre os LPs *Tropicalia ou Panis et Circensis* e *Sgt. Pepper*. É coordenador do projeto de pesquisa “Modelos de análise da canção popular: uma abordagem interdisciplinar” (PROPESQ-UFRN) e Professor de Práticas de Leitura e Escrita (Português / Inglês), na Escola de Ciências e Tecnologia da UFRN, em Natal.

Artigo recebido em 26/02/2011. Aprovado em 03/11/2011.

## ENTREVISTA INTERVIEW

**MOACYR SCLiar:**

### **“ESCREVO PORQUE GOSTO DE ESCREVER”**

**Regina Zilberman**  
UFRGS

Moacyr Scliar escreveu seus primeiros textos de ficção ainda adolescente e estreou em livro em 1962, com *Histórias de um Médico em Formação*, dando início a uma trajetória editorial que soma quase cinquenta anos. Nesse período, lançou os contos de, entre outros, *O Carnaval dos Animais* (1968), *A Balada do Falso Messias* (1976), *O Anão no Televisor* (1979), *O Olho Enigmático* (1986) e *A Orelha de Van Gogh* (1989), e os romances *A Guerra no Bom Fim* (1972), *O Exército de um Homem Só* (1973), *Os Deuses de Raquel* (1975), *O Ciclo das Águas* (1977), *Mês de Cães Danados* (1977), *Doutor Miragem* (1978), *Os Voluntários* (1979), *O Centauro no Jardim* (1980), *A Estranha Nação de Rafael Mendes* (1983), *Cenas da Vida Minúscula* (1991), *Sonhos Tropicais* (1992), *A Majestade do Xingu* (1997), *A Mulher que Escreveu a Bíblia* (1999), *Na Noite do Ventre, o Diamante* (2005); *Os Vendilhões do Templo* (2006) e *Manual da Paixão Solitária* (2008). Também é autor de novelas – *Cavalos e Obeliscos* (1981), *Max e os Felinos* (1981), *A Festa no Castelo* (1982); *Os Leopardos de Kafka* (2000), ensaios – entre outros, *A Condição Judaica* (1985), *Do Mágico ao Social* (1987), *Cenas Médicas* (1987), *Judaísmo: Dispersão e Unidade* (1994), *A Paixão Transformadora* (1998), *A Face Oculta* (2001), *A Linguagem Médica* (2002), *Oswaldo Cruz & Carlos Chagas e Saturno dos Trópicos* (2003), crônicas – *A Massagista Japonesa* (1984), *Se eu Fosse Rothschild* (1993), *Dicionário do Viajante Insólito* (1995), e literatura juvenil, gênero para o qual contribuiu com aproximadamente trinta diferentes volumes.

Os títulos de muitas de suas obras sugerem de imediato seu compromisso com a cultura judaica, assunto de romances, contos, crônicas e ensaios. Por isso, a entrevista a seguir enfatiza os temas vinculados ao judaísmo, sem, contudo, perder de vista sua relação com a criação literária que notabiliza o escritor. Essa entrevista foi realizada por meio eletrônico, sendo que a cada

questão respondida por e-mail seguia-se outra pergunta, proposta que procurou garantir o diálogo entre os dois interlocutores. Foi veiculada pela revista eletrônica *WebMosaica*, a qual gentilmente cedeu a *Brasil/Brazil* permissão para esta publicação, que homenageia o autor, falecido em fevereiro de 2011.

**RZ:** Se examinamos a cronologia de teus romances, pode-se perceber que a temática judaica aparece em três períodos diferentes: entre 1972 e 1977, quando são publicados os romances de Porto Alegre – *A Guerra no Bom Fim* (1972); *O Exército de um Homem Só* (1973); *Os Deuses de Raquel* (1975); *O Ciclo das Águas* (1977); entre 1980 e 1991, quando sobressai a questão da assimilação paulatina dos judeus à vida brasileira moderna – *O Centauro no Jardim* (1980); *A Estranha Nação de Rafael Mendes* (1983); *Cenas da Vida Minúscula* (1991); e desde 1999, quando passaste a privilegiar personagens sugeridas pela leitura da Bíblia hebraica – *A Mulher que Escreveu a Bíblia* (1999); *Vendilhões do Templo* (2006); *Manual da Paixão Solitária* (2009). Há ainda dois romances protagonizados por judeus europeus que migram para o Brasil, *A Majestade do Xingu* (1997) e *Na Noite do Ventre, o Diamante* (2005). Gostaria de conhecer tua percepção da trajetória de tua ficção, em especial o modo como vais construindo uma figura mutante do judeu brasileiro.

**MS:** Em primeiro lugar achei ótima essa cronologia, da qual não tinha me dado conta (nada como uma mestra da literatura para revelar aspectos da obra ao próprio autor...). Ela realmente descreve minha trajetória. Comecei lembrando minha vivência na comunidade judaica do Bom Fim; depois, à medida que a experiência de vida e o horizonte cultural foram se alargando, comecei a explorar a interface judaísmo-Brasil. Já a temática bíblica ainda é um mistério para mim próprio. Sou um leitor (literário, não religioso) da Bíblia, acho fantásticas as histórias ali narradas, sobretudo porque essas histórias, por sua síntese, implicam desafios; há “lacunas” pedindo para serem preenchidas pela ficção. Mas talvez eu esteja voltando a raízes tão longínquas quanto enigmáticas, tentando descobrir o que, afinal, existe de comum entre as pessoas que nós somos e os personagens bíblicos.

Não sei se consigo responder a essa questão, só sei que o texto bíblico é uma fonte de inspiração. Já a identificação com os personagens de *A Majestade* e de *Na noite do ventre* é para mim mais óbvia, e se encaixa nas duas primeiras fases da tua cronologia.

**RZ:** O antissemitismo é também um tema que percorre teus romances, às vezes de modo discreto, às vezes de modo mais evidente. Mas o que mais me impressionou foi a maneira como o representaste em *Os Vendilhões do Templo*. Refiro-me à parte inicial do livro, quando expões o que me pareceu a “cena primordial”, para usar o termo de Freud, do antissemitismo, vale dizer, o momento em que o protagonista, nomeado apenas por sua profissão de “vendilhão”, é jogado para a condição de “figura abominável” (a expressão aparece na p. 134 do romance). Eu gostaria primeiramente de perguntar como foi tua experiência com o antissemitismo na infância e, depois, na vida adulta.

**MS:** Minha geração ainda experimentou o antissemitismo, se não agressivo, pelo menos sob a forma de deboches e zombarias. Isso acontecia no Bom Fim (onde o sábado de Aleluia era um dia péssimo, com bandos vindos dos mais diversos lugares para hostilizar os meninos do bairro) e, no meu caso, também no colégio católico em que frequentei, como resultado da “implicância” de alguns alunos – não de todos, e não dos professores. Mas, ao longo dos tempos, fui observando que essas manifestações se atenuavam (até por uma maior consciência do Holocausto), e foram substituídas por certa admiração em relação aos judeus e a Israel (o clímax ocorreu na Guerra dos Seis Dias, em 1967). Mais recentemente, e por conta dos acontecimentos no Oriente Médio, surgiu um sentimento anti-Israel, que eventualmente envolve um componente antijudaico, nascido da pressuposição de que todos os judeus são, antes de mais nada, leais a Israel, isto sem falar no neonazismo, um movimento (ainda) embrionário. De qualquer modo, e comparando com outros grupos, a situação das comunidades judaicas melhorou muito em relação à intolerância.

**RZ:** A gente poderia dizer que essa experiência pessoal nutre teu primeiro romance, *A Guerra no Bom Fim*? Não que haja elementos autobiográficos na trajetória de Joel, mas parece-me que o livro traduz uma vivência que os judeus do Bom Fim (entre os quais me incluo) tiveram antes, durante e depois da guerra, até o fortalecimento do Estado de Israel, nos anos 60, visitado pelo protagonista quando adulto.

**MS:** Certamente. Todo autor é autobiográfico quando começa e *A Guerra no Bom Fim* é a minha primeira novela (prefiro esta denominação, mais modesta, à de romance). Não posso dizer que me retratei no personagem Joel, mas outros que ali aparecem são até figuras que realmente existiram. E o bairro era aquilo mesmo. Quanto ao período, certamente é importante, com as revelações sobre o Holocausto, a proclamação do Estado, e, no caso da comunidade judaica, um maior entrosamento com a cultura brasileira. Neste período o Bom Fim deixa de ser o *shtetl* de Porto Alegre.

**RZ:** Para pensadores judeus, como Hanna Arendt, o antissemitismo ocupa um papel central, se se deseja entender os processos políticos dos séculos XIX e XX, que têm o totalitarismo como ponto de chegada. Freud, em *Moisés e o Monoteísmo*, busca na história do povo judeu as origens do sentimento antissemita. Em *A Guerra do Bom Fim*, pareces dar razão a Hanna Arendt; em *Os Vendilhões do Templo*, acho que ultrapassas a interpretação proposta por Freud. Como explicarias o antissemitismo, se pudesses usar como exemplo tua própria obra ficcional?

**MS:** As causas do antissemitismo variam ao longo do tempo. Na Idade Média, e também em boa parte da modernidade, tinham a ver com a função econômica, sobretudo a usura, que realmente era exercida pelos judeus (até que os bancos, com muito mais pompa e circunstância, assumiram a administração do dinheiro...), na verdade uma coisa imposta: usura era proibida pelo cristianismo (e pelo judaísmo), mas o senhor feudal necessitava de dinheiro para financiamento de expedições guerreiras e de

bens de luxo. Solução: delegar o empréstimo a um grupo marginalizado que podia ser simplesmente exterminado em caso de inadimplência do devedor. Os usurários, e os comerciantes, tornaram-se assim os equivalentes do vendilhão do Templo (mas meu personagem tem veleidades modernizantes...). Mais adiante, outros motivos foram encontrados, como a suposta conspiração judaico-comunista (muito denunciada no Brasil). E, finalmente, existem as razões de ordem cultural e psicológica, estas nascidas da pura irracionalidade. A revelação dos crimes do Holocausto funcionou como um antídoto poderoso, mas não definitivo, contra a intolerância, mesmo porque antissemitismo e antissionismo não raro se mesclam. A verdade é que preconceitos existem, devem ser combatidos, mas com tranquilidade e sabedoria, sem paranoia.

**RZ:** Gostaria que comentasses o processo de criação de teus romances. A redação de alguns deles, como *A Estranha Nação de Rafael Mendes* ou *Cenas da Vida Minúscula*, tomou um longo tempo, em decorrência da reelaboração da narrativa. *Vendilhões do Templo* também parece ter sido um projeto demorado, desde a ideia original até a publicação do romance. Poderias contar como funciona tua “oficina” de escritor?

**MS:** No meu caso o processo criativo começa com algum “fator desencadeante”, que pode ser um episódio histórico, uma pessoa que conheci, uma história que me contaram, uma notícia de jornal... Daí em diante é uma incógnita. Sou muito rápido escrevendo para jornal, mas quando se trata de uma ficção mais longa é diferente; aí períodos de rapidez se alternam com outros de muita lentidão, resultantes de dúvidas que vão desde a questão do foco narrativo até a incerteza quanto à validade do projeto (não foram poucos os que abandonei). No caso de *Vendilhões*, foram dezesseis anos desde a ideia inicial até a conclusão; reescrevi muitas vezes. Mas isso é normal numa tarefa que, afinal, implica uma aventura no desconhecido de nossas mentes...

**RZ:** Mas o esforço, parece-me, valeu a pena: *Vêndilhões* é um dos grandes romances brasileiros contemporâneos. Poderias comentar também a produção de outros dois romances de alta qualidade e que formam uma espécie de díptico, *Sonhos Tropicais* e *A Majestade do Xingu*?

**MS:** De fato, formam uma dupla (díptico me parece meio exagerado...), no sentido de que em ambos há médicos que trabalharam em saúde pública, os dois figuras extremamente expressivas na conjuntura cultural brasileira. Oswaldo Cruz, o criador da saúde pública no Brasil, é um personagem complexo, que conjuga enorme conhecimento e competência com aquele autoritarismo que, durante muito tempo, foi a marca registrada da profissão médica, sobretudo dos chamados sanitaristas (esse termo, hoje, é mal visto, exatamente por causa dessa conotação). Sabia exatamente o que fazer, mas, por falta de um maior entrosamento com a população, não conseguiu enfrentar a inconformidade que culminou com a Revolta da Vacina (1904). Já Noel Nutels que, como sanitarista, foi muito menos importante, sempre me interessou por causa de sua origem judaica. Ele é para mim o símbolo do sincretismo judaico-brasileiro, e o trabalho que fez com índios na região do Xingu é um belo exemplo disso. Conheci Noel, admirava-o, e há muito tempo queria escrever sobre ele. Só não o fazia, porque não sabia como narrar a história, já que eu não queria simplesmente “ficcionalizá-lo”. Mas então me ocorreu a ideia de um outro personagem, imigrante judeu-russo como ele, e isso resolveu a questão. A partir daí foi fácil escrever...

**RZ:** Gostaria de comentar tua atividade como contista. Teus primeiros livros, publicados nos anos 1960, com destaque para *O Carnaval dos Animais*, reuniram contos. Na década de 1970, lançaste vários livros de contos, contribuindo para o fortalecimento do gênero literário que marcou o período. Teu “Os contistas”, de *Histórias da Terra Trêmula*, de 1976, sumaria as tendências do conto brasileiro não apenas daquela fase, mas

da literatura brasileira contemporânea. Pergunto primeiramente como te vês enquanto contista e como descreverias tua trajetória, sobretudo nas primeiras décadas de teu percurso literário.

**MS:** De fato, comecei como contista e queria ser contista. Para começar é um gênero que está na origem da literatura; toda ficção começa assim, como narrativas curtas. Além disso, quando comecei, o conto estava em alta no Brasil, e havia espaço para conto em jornais e revistas. Mudei eu e mudou a situação. Comecei a pensar em projetos mais longos – romances – e, ao mesmo tempo, os editores pressionavam os autores nessa direção. Hoje, paradoxalmente, escrevo um conto todas as semanas, mas é uma experiência peculiar, ligada a jornalismo (*Folha de São Paulo*): a proposta deles (feita a três outros escritores, que, no entanto, desistiram) era de um texto ficcional elaborado a partir de uma notícia de jornal, o que tem um aspecto lúdico e literário. Fora disso escrevo contos raramente, mas continuo achando que é o grande gênero literário, apesar de difícil ou justamente por causa disso. Nada bate um conto bem realizado.

**RZ:** Minha segunda pergunta sobre o Moacyr Scliar contista tem a ver com o que respondeste: publicaste a maioria de teus livros de contos até meados dos anos 1980; depois, o romance tomou conta de tuas preocupações enquanto ficcionista. Por quê?

**MS:** Em parte, porque segui a trajetória comum a muitos escritores, pelo menos no Brasil: começamos pelo conto, depois vamos para a ficção mais longa. Existe aí um componente de maturidade emocional. Escrever contos é algo que começa na juventude, ao passo que o romance exige uma certa experiência de vida que, diz-se, não ocorre antes dos 40 anos. No meu caso, o fato de escrever um texto de ficção semanal (para a *Folha de São Paulo*) satisfaz um pouco a necessidade de escrever contos.

**RZ:** E o que representa escrever para o público infantil e juvenil?

**MS:** Foi algo mais tardio, desencadeado, devo dizer, pelo convite de editoras. A paternidade ajudou muito; fez-me voltar aos livros para público infantil e juvenil, uma literatura que eu, na realidade, sempre admirei muito – até hoje tenho, em minha casa, várias prateleiras com clássicos do gênero: Monteiro Lobato, Viriato Corrêa, Charles Kingsley, Lewis Carrol (e Erico Verissimo também). É um enorme desafio à imaginação, mas, por outro lado impõe certos limites: os personagens têm de ser jovens ou crianças, o sexo fica muito limitado. Mas uma vez que a gente “entra” nesse mundo – e no meu caso é mais o mundo juvenil, porque acho literatura infantil algo muito difícil – descobrimos novas possibilidades. Claro, é preciso evitar a tentação do didatismo, de querer ensinar os leitores como pensar, o que, para quem passou por militância política como eu, é sempre um risco. E é preciso, sobretudo, “acordar” o leitor jovem ou criança que todos temos diante de nós, o que é uma experiência humana sempre reconfortadora.

**RZ:** Para terminar esse nosso diálogo: como te vê enquanto um escritor brasileiro de repercussão internacional?

**MS:** Para dizer a verdade, não consigo pensar em mim próprio dessa maneira. Aliás, não penso muito nas repercussões de minha obra, e até tenho dúvidas sobre se aquilo que escrevi pode ser chamado de obra. Ao longo de minha vida fui traduzindo em textos, ficcionais ou não, experiências, ideias, emoções. Escrevo porque gosto de escrever, porque escrever me gratifica, me recompensa. É claro que ter leitores, inclusive no exterior, é importante, sobretudo quando a gente se sente parte de uma cultura tão cosmopolita e tão marcante como é a cultura judaica. Não nego que, cada vez que viajo para a Europa, para os Estados Unidos, e para Israel e encontro pessoas que me leram e que gostam do que escrevi, sinto-me orgulhoso – afinal, para quem foi um menino do Bom Fim já é alguma coisa... Mas nenhum elogio, nenhum prêmio, nenhuma tradução no exterior iguala-se, em satisfação, à sensação que temos quando, depois de escrever um texto, nós o relemos, e concluímos (tanto para nossa alegria quanto para nosso alívio) que aquilo não está mau.

## LITERATURA E VIDA

Moacyr Scliar

### A MINIATURIZAÇÃO DA VIDA

No final desse notável romance que é *Caminhos Cruzados*, de Erico Verissimo, Clarimundo, professor de matemática, resolve tocar um projeto antigo: escrever um livro em que um ET relatará como vê o nosso mundo e a humanidade. Começa, naturalmente, pelo prefácio, onde se queixa de que a vida é chata, monótona. Da janela de seu quarto, prossegue o professor, ele vê numerosas pessoas, empenhadas no “ramerrão cotidiano”. Entre parênteses, são essas as pessoas cujos dramas, tragédias e comédias Erico acabou de narrar nas 286 páginas precedentes. Mas, diz Clarimundo, “debalde os romancistas tentam nos convencer de que a vida é um romance”; ele simplesmente não acredita nisso. Ao terminar o prefácio, Clarimundo tem um sobressalto: na chaleira que deixou no fogão, a água ferve, “a tampa dá pulinhos, ameaçando saltar”. Num pulo, Clarimundo tira a ameaçadora chaleira do fogo. “Quase me acontece um desastre!” – pensa.

\*\*\*

A experiência de Clarimundo não é única, pelo contrário. Não são poucas as pessoas que, sobretudo depois de certa idade, comportam-se como ele. Coisas de pouca importância – a chaleira cuja tampa quase salta fora, a lâmpada que queima, o pneu do carro que está vazio – não raro assumem proporções de desastres. E pelo contrário, os verdadeiros desastres muitas

vezes são minimizados, sobretudo se, como mostra o caso de Clarimundo, acontecem com os outros. Ao redor do professor, pessoas têm paixões não correspondidas, pessoas vêem suas melhores expectativas frustradas, pessoas adoecem, pessoas morrem mas, para ele e para muitos de nós, isto não conta para nada. E a pergunta que se impõe é: a que se deve esta clara inversão dos valores que em geral admitimos como autênticos? Será que a vida nos torna insensíveis, indiferentes ao que se passa ao nosso redor? Será que, com o tempo, nos tornamos verdadeiros ETs?

\*\*\*

Em parte é isso, mas só em parte. De fato, com o tempo diminui nossa sensibilidade para os dramas e tragédias do mundo; criamos outros dramas e tragédias (o drama da chaleira fervendo) para substituí-los. Mas também se trata de uma defesa psicológica. Para muitas pessoas a vida se torna tão avassaladora, tão ameaçadora – os problemas de saúde, os assaltos, a violência urbana, a intolerância – que o jeito é fugir disso, é miniaturizar o mundo, trocar ameaças gigantescas por outras menores, e aparentemente controláveis. Só que a nossa capacidade de gerar sentimentos e emoções não se esgota. Resultado: coisas pequenas, miniaturais, continuam nos mobilizando emocionalmente. E de repente o fato de termos esquecido de pagar uma conta transforma-se numa catástrofe.

\*\*\*

A miniaturização da vida em si não seria problema. Mas, como mostra o caso do professor Clarimundo, acaba resultando numa espécie de fechamento para o mundo. Cair fora, “drop out” é uma tentação que não acomete só os adolescentes; todos nós estamos sujeitos a ela. Não precisamos, contudo, abandonar o barco. Podemos fazer como os antigos navegantes: sondar o horizonte, abrirmo-nos para o mundo desconhecido. Pensar grande, como dizem os empresários, não em termos de lucros financeiros, mas de ganhos emocionais. Descobriremos então que entre o céu e a terra há muitas coisas além da chaleira que ferve.

## AS PROFESSORAS DO DESEJO

Em *Caminhos Cruzados* (1935) Erico Verissimo esboça um verdadeiro painel da sociedade porto-alegrense daquela época, através de personagens cujas trajetórias repetidamente se cruzam. Entre esses personagens há uma dupla particularmente comovente: um rapaz chamado Pedrinho, que está apaixonado pela prostituta Cacilda, e que fará qualquer coisa para conquistá-la.

Erico sabia do que estava falando. Naquela época, mais de trinta anos antes da revolução sexual desencadeada pelos modernos anticoncepcionais, a iniciação sexual dependia sobretudo das chamadas “mulheres de vida fácil”, uma expressão que não refletia muito bem a realidade. Não era tão fácil, aquela vida. Em primeiro lugar, como atividade profissional, durava pouco tempo: aos trinta, trinta e poucos, a mulher já era considerada velha e perdia clientes para as mais moças. Em segundo lugar, exigia que todas as noites as mulheres estivessem disponíveis, quer no bordel (as mais afortunadas) ou na rua, fazendo o “trottoir” (os termos franceses estavam na moda). E por último havia o gigolô, que explorava as mulheres e não raro as agredia brutalmente, dentro do que era claramente uma relação de tipo sadomasoquista.

\*\*\*

E como eram as prostitutas? Seu perfil variava muito. Algumas eram simples burocratas do sexo. Faziam o que tinham de fazer e recebiam o pagamento. Este, aliás, era estabelecido por uma tabela, habitualmente afixada na parede do quarto, e regulada basicamente pelo tempo. A unidade mínima era o “instante”. E bota instante nisso. Coisa de minutos, sobretudo quando se tratava de um guri ansioso e portanto propenso à ejaculação precoce. Também levava-se em conta aquilo que a mulher estava disposta a fazer. Muitas delas executavam qualquer

manobra. Menos o beijo na boca. Ah, sim, isso era clássico: prostitutas não se deixavam beijar. Beijo era sinal de amor e aquilo que elas faziam era sexo, nada tinha a ver com paixão. Beijo, só para o gigolô, para o amante. Finalmente, as mulheres tinham de se precaver contra o calote ou, pior, contra a violência. Muitas delas levavam consigo uma navalha, a clássica arma da prostituta e que, não raro tinha de ser usada contra um homem mais violento ou safado.

\*\*\*

Mas havia situações diferentes, e é o que Erico, profundo conhecedor na natureza humana, mostra no romance. As prostitutas muitas vezes recebiam garotos assustados, nervosos, que as procuravam para tornarem-se homens (esta introdução não raro era feita por um amigo mais velho do guri, ou mesmo pelo pai). E aí as mulheres mostravam uma outra face, a sua face compreensiva, terna, carinhosa. Elas se tornavam, para usar a expressão de um outro escritor, Philip Roth, professoras do desejo. E ministravam ao discípulo uma verdadeira aula de sexo. Que, quando bem sucedida, reafirmava a masculinidade do iniciante, ainda que a preço de uma ocasional gonorréia.

\*\*\*

Erico só nos mostra Cacilda acolhendo Pedrinho. Não diz o que aconteceu depois. Mas se esse Pedrinho existiu podemos estar certos de que hoje, octogenário, ele lembra com saudade sua Cacilda, dizendo-lhe, terna: “Entra, nêgo, que tá frio.”

## **OBRIGADO, PALAVRAS**

As palavras estão ali, no compartimento da mente reservado ao repertório vocabular e que, em alguns casos, é uma luxuosa suite, com camas king-size, banheira de hidromassagem e frigobar e, em outros

casos, não passa de um humilde aposento pequeno e sem qualquer conforto. O número de estrelas do hotel da mente depende da fama e da fortuna que as palavras ali alojadas podem proporcionar ao anfitrião. Mas mesmo aqueles que abrigam as palavras por razões que não têm a ver com interesse ou ambição, mesmo aqueles que apenas respeitam as palavras, que as amam, mesmo esses recebem delas uma retribuição, senão em dinheiro ou em prestígio, pelo menos através daquilo que se poderia chamar de prazer do texto.

Mas então as palavras estão ali, à espera. Imóveis; as palavras são uma extensão do ser humano – se este não as mobiliza é como se não existissem. E assim o tempo passa. Passa para todo mundo, passa para as palavras, também; muitas envelhecem, algumas morrem. Ah, sim, e outras surgem. De vez em quando estas recém-chegadas penetram, radiantes (quando não arrogantes), no compartimento da mente. A tecnologia costuma trazer várias: deletar, por exemplo, ou acessar. Mesmo as novatas que têm prestígio, contudo, precisam se acomodar e aguardar.

\*\*\*

E aí vem o aviso. Que pode ser trazido por alguma palavra, alguma excitada palavra, ou mesmo por uma imagem. Imagens também têm o seu compartimento na mente. São compartimentos vizinhos e que se comunicam. Embora haja certa concorrência entre as duas categorias, freqüentemente imagens precisam das palavras e vice-versa. Como é que se vai descrever uma bela mulher, a não ser em palavras? E não se diz, por outro lado, que uma imagem vale mil palavras? De qualquer modo as palavras são alertadas: gente, ele (ou ela) vai precisar de nós, portanto preparem-se.

As palavras se preparam. Ali estão elas, enfileiradas. Algumas em posição de sentido, outras numa postura mais relaxada. Algumas com ar arrogante; outras mostrando sua humildade. Mas ansiosas todas estão.

Porque os critérios de escolha são desconhecidos. A palavra “palíndromo”, por exemplo, tem sonoridade, é pomposa, é enigmática, impressiona; mas será usada? Será que o texto ainda em embrião falará de vocábulos ou frases que são iguais, lidos da frente para diante ou de diante para trás? Palíndromo sofre com a dúvida, assim como sofrem outras palavras difíceis: dialética, hermenêutica, nênese. Sofrem menos as humildes, os artigos, as preposições, os pronomes. Serão usadas, certamente; mas serão valorizadas?

\*\*\*

De repente começa a elaboração do texto. O dono da mente agora está sentado ao computador ou talvez até escrevendo à mão. E pelo jeito está inspirado. As palavras são constantemente convocadas: amor, é tua vez! Ódio, ele precisa de ti! Casamento, gravidez, venham correndo! Uma a uma as palavras vão se apresentando. Identificam-se, são utilizadas, ocupam seu lugar na frase e, muitas vezes sem receber qualquer agradecimento, voltam para o seu lugar na mente, algumas felizes, outras magoadas. Na tela do computador o texto vai surgindo: este texto que vocês estão lendo. Para que serve, mesmo? Para agradecer às palavras. Elas merecem a nossa gratidão.

**Reinaldo Moraes. *Pornopopeia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 475 p.**

À maneira de Ulisses na *Odisséia*, Zeca vive uma tempestade de acontecimentos terríveis, com a diferença de que, agora, as peripécias se passam na São Paulo eletrizante do ano de 2009 e a jornada tem a ver com drogas e sexo à exaustão: fique Ítaca como estiver. O trajeto do cineasta marginal de *Pornopopeia* – romance ganhador do Prêmio Passo Fundo de Literatura – é um imponente caminho rumo ao grotesco e uma exposição do sentimento de vazio tantas vezes constatado na vida moderna. Seja registrado de antemão, no entanto, o trabalho sempre válido que é possível realizar pela força da linguagem em uma obra de ficção, uma vez que Zeca é um pseudo-intelectual e seu modo de conceber o mundo está diretamente expresso em termos e figuras de linguagem bem marcadas na narração em primeira pessoa.

O primeiro obstáculo de nosso anti-herói é produzir um vídeo institucional de embutidos para a Granja Itaquerambu, tarefa que só se realiza para além da metade do romance. Isto porque, em uma conversa com o leitor (no típico estilo machadiano), Zeca faz incontáveis digressões em que se vão delineando seus traços de inquietação (jamais angústia) permanente, ao mesmo tempo em que narra alguns de seus dias de maior excesso. Usualmente habituado a pequenos serviços de filmagem, inclusive vídeos pornográficos (como ele mesmo se refere: “pornô de quinta”), Zeca passa por um “bloqueio criativo”. “Não é cinema, não é epopeia, não é arte. É – repita comigo – *vídeo institucional*” (p. 1). Este trecho, aliás, passa a ser válido para o próprio romance, com as devidas alterações: não é sublime, não é epopéia de elevação moral, mas romance em uma sucessão de acontecimentos recortados como gravuras espalhadas nas lembranças do protagonista. Essas imagens e cenas estão conectadas entre si não só pela débil cronologia, mas pela impagável nota de humor que ressoa em todo o romance. Bem se reconhece um trabalho tecnicamente equilibrado do autor, ao matizar assuntos os mais graves com o sempre revolucionário e instigante tom do risível, de forma por vezes sutil e, por outras, marcadamente explícita. Ao ver uma estátua de Shiva Parvati, acompanhada da

explicação do amigo Ingo sobre o significado das posições dos membros corporais, Zeca dá a lume um exemplo perfeito da linha em que se passa todo o romance, em um encadeamento autorreferente como em uma tomada de cinema:

Aquele dedo apontando pra terra, por exemplo, nos lembrava que, mais cedo ou mais tarde, seria ali a derradeira morada de todos nós, cineastas marginais, lavadeiras gostosas, girls despiroquetes, trombadinhas performáticos, citaristas de música indiana, esposas iracundas, síndicos escrotos, diretores de marketing endógeno, traficantes sacanas e suas putinhas portáteis, e tutti quanti (p. 70).

A grande empresa da primeira parte do livro é nada menos que um ritual orgiástico (supostamente indiano) que acontece em um porão. É justamente neste mister, narrado nos mais ínfimos detalhes que um cineasta marginal seria capaz de perceber, que fica patente o viés pornográfico do romance. Desaparece qualquer possibilidade de afirmar que a história contenha apenas elementos eróticos, como até então se observava. Mais uma vez, no entanto, o trabalho técnico do autor (na voz de Zeca) torna cômicos certos episódios relatados, como se houvesse sempre a perspicácia de equilibrar as cenas pornográficas, o humor e os traços das personagens. Ainda assim, malgrado toda a observância dessa “harmonia” narrativa, a extensão dos relatos assume proporção tal que os leva não raro à monotonia, não obstante a agressividade das cenas. Aliás, a compulsão de Zeca por sexo e drogas acaba sendo exageradamente detalhada ao longo da história, que, em alguns momentos, torna-se repetitiva. Acontece o inverso em outras ocasiões, em que a trama é instigante e flui leve e rapidamente, conduzindo o leitor a uma paisagem inesperada (e, no mais das vezes, perturbadora) na corrente caudalosa das narrativas. Tudo transcrito no melhor estilo pseudo-intelectual do protagonista em seu não menos digno repertório linguístico, bem ilustrado, reforçado e vívido em cada página. “Tico, teco, tapa e totó. Adoro essa língua, última flor do felácio, tão puta e bela, que sonora se desdobra em tanto pau pra quanta obra.” (p. 57). Ademais, é neste arranjo, neste trabalho de linguagem mesmo que nos podemos posicionar em todos os momentos em que a prosa é quebrada e emergem do texto criações poéticas do próprio Zeca, em sua maioria haicais no mais kitch imaginável. “depois de cagá / depois de fudê / viva o bidê!” (p. 41) é o primeiro que brinda o leitor. “Eureca! Eureca! / tesão / na cueca!” (p. 66), “nada mais lasso / que o cansaço / do devasso”, “galinha e garça / a graça da devassa / me ultrapassa” (p. 389) são outros exemplos das pérolas poéticas.

Se nossa personagem arrisca em versos, mais ainda acontece na prosa, no fluxo contínuo (como uma enxurrada) de seus desejos, uma seara em que afloram as vontades entorpecentes e sexuais de um homem que pensa exclusivamente em

torpor e sexo. Os retratos são tão bem detalhados que muitas vezes não há como escapar ao riso, seja o leitor quanto austero desejar. Ao nos apresentar a empregada doméstica e auxiliar da Khmer VideoFilmes, logo ficamos sabendo: “A secretária eletrônica, velha de uns quinze anos, e japonesa também (hoje seria chinesa), é muito mais inteligente e qualificada que a Terezinha” (p. 179). Sempre paga com atraso, devido aos gastos libertinos de Zeca, “a japa reclama, espreme, fecha a cara por uns dias – tudo daquele jeito neutro dela –, mas continua firme no posto” (p. 179). Em suas divagações, Zeca vale-se de uma observação ao examinar Terezinha: “Vi como ela mexia os ovos com uma colher de pau velha e desbeijada, agitando apenas a mão e o braço (...) nem os peitos se mexiam dentro de um sutiã que só podia ser de aço” (p. 180). Vem a fantasia com a cozinheira para auxiliar no que, em suas próprias palavras, Zeca chama de “uma punheta profilática” (p. 187).

Prestativa, em seu estilo tradicional de servilismo anterior à Restauração Meiji, não duvido nada que ela acudisse de pronto ao meu pedido e, sentando-se toda composta ao meu lado no sofá, executasse o serviço com a mesma habilidade indiferente com que tinha mexido os ovos e o bacon na frigideira (p. 187).

Sobeja o que dizer acerca do Bitch, bar favorito do protagonista. A começar pela galeria de personagens que estão ligadas ao local: as prostitutas Melina e Gaúcha (donas do bar), os amigos Nissim, Margarido, Alê. Sem mencionar os fregueses “convencionais”, estes toda casta de boêmios, notívagos, prostitutas, traficantes e quejandos. Nos momentos de maior arruaça no estabelecimento, a estirpe dos vizinhos evidencia-se pela feição da chuva de objetos lançada sobre o bar: “Ovos, gelo, garrafas plásticas com mijo, pilhas velhas e copos de requeijão vazios ou cheios de cocô eram os preferidos da vizinhança” (p. 245). Eis o paraíso boêmio e suas delícias. A agudeza do autor em intuir e tornar substanciais toda uma sorte de nuances da vida moderna e suas singelezas é notável. O exemplo fica por conta da caracterização do Brutucu, namorado da taverneira Gaúcha: “Cursa alguma neocóisa em alguma subfaculdade do interior, Marketing Cibernético em Avaré, Turismo Aquático Ecosustentável em Brotas, Relações Cosméticas Internacionais em Santa Bárbara do Oeste (...)” (p. 239). Preciosidade descritiva e imaginativa no melhor estilo de Zeca.

A segunda parte do romance transcorre inteiramente fora de São Paulo. Primeiramente em Porangatuba, depois em Paraty-Amar, a trama agora segue um estilo policialesco, em que Zeca é procurado pela polícia paulista, acusado de matar o traficante Miro, de quem comprava cocaína. Conquanto não fosse o verdadeiro responsável pelo assassinato (que aconteceu devido a uma bala perdida disparada pela própria polícia, em perseguição a outros bandidos), Zeca torna-se a grande

oportunidade de que o delegado Roquete Paiva precisa para livrar-se de assumir um erro policial (o tiro disparado contra o traficante). Refugiado na casa de praia de um cunhado do amigo Nissim, nosso protagonista conhece Rejane, a sexagenária dona da pousada localizada próxima a seu novo domicílio. Ela escuta alguns telefonemas e reclamações de Zeca, que a ilude com histórias sobre divórcio e complicações judiciais com a ex-mulher, mas não oculta que é perseguido pela polícia, o que trata logo de atribuir à impossibilidade de pagar a pensão que supostamente lhe estaria sendo exigida. Mais do que previsível, Rejane cede aos “encantos” de seu hóspede sedutor e promete abrigá-lo da polícia na casa de uma amiga “miliardária” que mora em uma ilha particular. Após uma noitada com a anfitriã, vem uma pequena fagulha daquilo que nos arriscamos a chamar de “consciência humana” em Zeca:

Porque a Rejane, sem dúvida, é dessas mulheres que têm uma puta duma alma imensa [...]. E quanto maiores são [as almas], mais sofrimento são capazes de produzir pras suas donas e donos. Por isso mesmo, prefiro ignorar minha alma, se é que semelhante gás sobrenatural existe dentro de mim, do que duvido muito (p. 388).

Ainda que lhe batesse à porta tamanha sorte, inteiramente absorvido em sua necessidade insaciável de sexo, Zeca põe tudo a perder e é flagrado (na verdade, “documentado”) com a caçara Jôsi, que conhecera na Ilha das Rocas dias antes. Saindo às pressas de Porangatuba, com a polícia nos calcanhares, e chegando à Paraty-Amar com pouco mais que alguns trocados no bolso, recebe o telefonema derradeiro de Rejane, que soubera do caso com a caçara. A moça fora espancada por seu namorado policial logo após ter deixado Zeca. Rejane também manda arquivos com todas as fotos documentando as cenas de sexo e o estado deplorável de Jôsi após ser brutalmente agredida. Zeca não pára para pensar no sofrimento alheio: está exclusivamente preocupado em livrar a si mesmo da polícia e das novas denúncias que agora se somavam às primeiras (o espancamento de Jôsi fora arranjado de tal forma que a moça atribuisse a culpa ao amante e não ao namorado, que a coagia para que mentisse às autoridades). O fim da história é abrupto, como esperado. Não há transformação alguma no caráter de Zeca, que narrava o romance em seu computador e envia seus escritos para o leitor (o “você” tão reclamado), segundos antes de vendê-lo por algumas centenas de reais, que gastaria comprando uma arma, drogas e sexo com prostitutas no subúrbio da cidade. Acontece que, mesmo mantendo seu caráter inescrupuloso, uma mudança incoerente de comportamento se opera no protagonista, tornando o desfecho pouco consistente, mesmo que pudéssemos pressupor uma atitude similar da personagem. Ao passo que Zeca se mantém durante todo o romance isento de praticar crimes a mão armada (o que difere de atentar contra a vida, já

que relata ter pagado diversos abortos a diversas parceiras sexuais), ao fim da trama temos alguém plena e tranquilamente disposto a fazê-lo.

Ainda que não comprometa a totalidade da obra, a técnica, tão bem empregada pelo autor, poderia ter sido mais trabalhada nos últimos momentos da narrativa, fazendo com que houvesse maior coerência com o restante da construção literária. Outro ponto que merece atenção é a imutabilidade de Zeca, que o torna algo distinto de um ser humano. Ao retratar ricamente o estado de inópia de vontade que reina em um homem viciado em entorpecentes e, em grande parte do tempo, desprovido de um ofício, o autor faz de Zeca uma quase marionete, uma personagem cuja antirreflexão tão permanente se torna algo inverossímil, e o romance fica um como mosaico de retratos estáticos. Um Zeca congelado no tempo e na consciência, contando suas façanhas também congeladas, um tanto à maneira de pequenas histórias ligadas por conexões tênues ou sem uma conexão obrigatória. Nada de impróprio se pensamos em grandes clássicos como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujas cenas não formam um todo, ficando registradas num caleidoscópio de relatos. Curioso é observar que, assim como Zeca, Brás Cubas também não modifica qualquer traço em seu caráter, mas tem alguns “lampejos existenciais” que evidenciam paulatinamente seu perfil odioso de personalidade, sem contar a ironia machadiana sempre presente em praticamente cada linha, a capacidade de sugerir os mais inaceitáveis males humanos e sociais de uma forma serena como recomenda o denunciar irônico. Isto por vezes acontece em *Pornopopeia*, mas em muito menor frequência e de forma menos contundente, o que a faz similar, por vezes, a um conjunto de piadas redigidas na forma de pequenas histórias.

Seja como for, o romance cumpre a função de divertir e fazer pensar. Diverte pelas notas de humor, que compõem já uma grande sinfonia. Indaga pelo ritmo alucinante de vida do protagonista e sua impassividade perante os acontecimentos dos mais singelos aos mais terríveis. Se é possível apontar esse estado de insensibilidade como inverossímil, então é imediatamente verdade que se pode pensá-lo como condição para reflexão sobre a vida humana e sobre como um ser humano poderia e (infelizmente isto é constatável) pode se tornar um tanto alheio ao que o faz mesmo um homem. Vale o romance. Vale perder-se no oceano que em tudo está em doentio uníssono ao canto das sereias de Odisseu.

**Gabriel Villamil Martins**  
Graduando em Letras pela UFRGS

**Richard A. Gordon. *Cannibalizing the Colony: Cinematic Adaptations of Colonial Literature in Mexico and Brazil*. West Lafayette: Purdue University Press, 2009. 264 p.**

The revision of Latin America's colonial past has been a constant theme in the region's literature since its formation to the present day, and as such, is a much discussed and theorized field. In *Cannibalizing the Colony*, Richard A. Gordon revitalizes this debate as he examines the depiction of historical texts and events in the sphere of Latin American cinema. Combining cultural analysis, film theory and his perspective on the Latin American literary tradition, Gordon puts forth a multidimensional, in-depth analysis and conceptualization of what he calls "colonial cinema," which represents an important trend in Latin American contemporary cultural production.

As the title points out, *Cannibalizing the Colony* has as its main interest an examination of the forms through which cinema appropriates canonic texts and accounts of the colonial era, ascribing new meanings to them, and concomitantly casting new light on the present. In order to understand the nature of this intertextuality, the author skillfully mobilizes the concept of cultural cannibalism, as developed by modernist Brazilian writer Oswald de Andrade in his *Manifesto Antropófago* (1928). Oswald's manifesto, which may be considered an *avant-la-lettre* post-colonial text, brings forth a radical alteration to the hierarchical and dependent relationship between the cultures of the colonizer and the colonized by explaining Brazilian culture as the result of a critical selection, assimilation and transformation of aspects of the colonial sources as opposed to a passive rendition of them.

Gordon himself cannibalizes the idea of Oswald de Andrade to elaborate his own concept of "anthropophagous adaptation," which he employs not only to explain the formal strategy of the films' adaptation, but also their critical interpretation of the historical context. As an analytical tool the idea of "anthropophagous adaptation" captures the complex and pliable relationship between the source

and the adapted text, in which the adaptation appears not as a simulacrum but as an oriented reinterpretation that selects exactly what to assimilate and what to exclude or revise. The concept serves Gordon to navigate through the contradictions present in some of the movies, which at points perform a critique of the colonial enterprise but, at others, also maintain and even exacerbate some of its practices and propositions.

A case of complicity with the colonial discourse appears, for instance, in the author's study of *Descobrimento do Brasil* (1937), which he calls an "earnest adaptation" of the Letter of Caminha (the first document written about the arrival of the Portuguese in the "new land"), given that it strives for fidelity to the historical source. Through persuasive analyses of the film technique, Gordon shows how director Humberto Mauro goes even further than his sources to corroborate the colonial text, representing the "discovery" through a positive outlook.

Resorting to a deconstructive style of analyses, in which the movie is read against itself, Gordon is also able to bring to the surface some of the movies' own internal contradictions. As he studies the portrayal of indigenous mystic and cannibalistic practices in *Cabeza de Vaca* (1991, dir. Nicolás Echevarría) and *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971, dir. Nelson Pereira dos Santos), the author points out several instances in which exoticism turns into self-exoticization. The examination of these films' argument shows that they "either appropriate and exalt elements of indigenous identity within a strategy of self-exoticizing or they display exoticizing in order to criticize it" (55). Through a double movement that expels but still assimilates some of the colonial ideologies, the directors "run the risk of perpetuating negative stereotypes" (51) about the indigenous populations and cultures.

Nevertheless the study suggests that most of the movies maintain an inclination to reverse the central position that Europeans occupy in the discourse of identity, favoring instead the indigenous population. The incorporation of the "noble savage" in the forging of the national identity is not a new strategy; it has been employed in literary and intellectual production since the 19th century. However different from the tradition that they adapt, the movies being discussed not only focus on the experience and the perspective of the indigenous population, but also invert the balance of power in their favor by "foregrounding the experience of European captivity, in which the traditionally marginalized indigenous captors are in a position of power" (10).

Besides the accurate study of the films' internal structure and argument, Gordon's work greatly profits from the connections it establishes with the surrounding political and social context in which the movies have appeared. It reveals, for instance, how institutions such as the state and private media conglomerates influencing the production and reception of the films exert control over the interpretation of the historical content represented. An extreme case of state interference appears, for example, in *Nuevo Mundo* (1976, dir. Gabriel Rete), which suffered indirect censorship in Mexico for its purposefully negative representation of the church and of the Spaniards. Gordon also calls attention to the state's ideological influence in *Descobrimento do Brasil*, where Humberto Mauro's portrayal of the founding event is in consonance with the ideological project of the Getúlio Vargas administration, which used cinema and other forms of expression to instill a sense of patriotic pride and national unity. In a more recent film *Caramuru* (2001, dir. Guel Arraes), the author analyses a case of control exerted by media conglomerates. First produced to be televised for mass audiences on one of the most popular TV channels in Brazil, Rede Globo, and only later modified for cinema, the DVD features several tools and forms of interactions that intend to inform and guide the viewer through the several literary and historical references on the movie. Gordon shows how these apparatuses not only provide references, but also orient interpretation of the adaptation and, ultimately, of the meaning of the historical events themselves.

In addition to being an excellent source for the study of each individual film, *Cannibalizing the Colony* also makes an important contribution to the comparative approach of Brazilian and Hispanic cultures, an often neglected but promising perspective that, to side with the author, has the potential to reveal, amongst other things, "the quiet, digestive conversation between Mexico and Brazil that takes place through the films" (17). We can almost assert that Gordon himself emulates the strategy of the films he studies by de-centering the discourse from the European/North American sources, privileging, instead, a dialogue within the margins, which is evident not only in his choice of primary sources, but also in his tendency to selectively assimilate the body of knowledge produced within Latin America as theoretical references.

**Thayse Lima**  
Brown University

**Miguel Sanches Neto. *Então você quer ser escritor?* Rio de Janeiro: Record, 2011. 222 p.**

“Pela ficção, nós nos livramos de alteridades incômodas” (p. 204), desabafo de um dos personagens de Miguel Sanches Neto, sintetiza de forma exemplar uma das características que vem norteando a produção do escritor: as tênues fronteiras entre o biográfico e o ficcional.

Composto por dezesseis contos produzidos ao longo dos últimos oito anos, *Então Você Quer Ser Escritor?* vem consolidar o estilo do autor paranaense, que produz de forma prolífera gêneros tão variados como a poesia, o romance, a crônica e a crítica literária, além do conto evidentemente, domínio no qual tem demonstrado uma invejável perícia. Nos últimos dez anos, mereceu a publicação de quatro romances: *Chove Sobre Minha Infância* (2000); *Amor Anarquista* (2005); *A Primeira Mulher* (2008) e *Chá das Cinco com o Vampiro* (2010).

Muitos dos contos da nova coletânea contemplam temas e perspectivas já esboçados em seus romances ou na produção poética anterior. “O tamanho do mundo”, um dos mais bem acabados do volume, retoma a morte do pai pela ótica do menino que ainda não consegue elaborar o pleno significado do fato que irá transformar definitivamente os caminhos da sua história familiar. O assunto serviu como ponto de partida para o romance de estreia, *Chove Sobre Minha Infância*, de fortes contornos autobiográficos, e em outro conto primoroso: “A primeira morte de meu pai”, de *Primeiros Contos* (2008).

“O tamanho do mundo” enfoca a curta medida do horizonte infantil cujos limites restringem-se ao espaço de uma cidadezinha e seu *axis mundi*, na perspectiva do menino: um antigo poço localizado no pátio da escola, que preenche a atenção das crianças durante o recreio. O pânico provocado pelos exemplos diários de colegas que se aventuram a escalar as paredes escuras e úmidas em troca de um brinquedo jogado ali como isca pelos alunos mais abonados só é superado pelo protagonista com a notícia da morte paterna e, como consequência, da mudança

da família para outra localidade. A luta contra o poço é tecida paralelamente à descoberta de sua própria identidade e à consciência do desejo de ganhar mundo: “Subi ao ponto mais alto e de lá olhei a escola pequena, como um desenho daqueles que eu fazia em meus cadernos. Depois avistei o horizonte, fechei os olhos e deixei que o vento me abraçasse” (p. 61).

Constituindo uma forte vertente dessa ficção, o universo infantil aparece ainda em contos muito expressivos, como é o caso de “Manga verde com sal”, “Jogar com os mortos” ou “Vestindo meu avô”, e ainda, com diferente enfoque, em “Para o seu bem”.

Outro personagem da galeria de Miguel Sanches, o professor de literatura e/ou simplesmente o escritor de ficção, além da presença marcante já verificada nos dois últimos romances do autor e nos contos reunidos em *Herdando uma Biblioteca* (2004), espécie de história formativa literária com flagrantes correspondências biográficas, comparece em algumas situações no novo título. O professor universitário Carlos Eduardo Pessoa, rotineiro sedutor de suas alunas, mas pouco dedicado ao ofício literário, personagem de *A Primeira Mulher*, e o jovem provinciano Roberto Nunes Filho, candidato a escritor que se debate em um meio literário hostil na capital paranaense, de *Chá das Cinco com o Vampiro*, cedem agora a vez ao protagonista do conto que intitula o volume.

Um fortuito lançamento editorial lança ao passado o renomado escritor e ex-professor de “Então você quer ser escritor?” em direção a Lúcia, uma antiga aluna com quem se envolveu durante uma oficina literária, mas com quem se sente em dívida por não ter conseguido salvá-la pela/para a literatura. O apego passional à literatura e o empenho, nem sempre bem sucedido, para que a experiência literária possa ser extensiva ao maior número de leitores culmina com o olhar desencantado desse professor frente à realidade muitas vezes surda ao seu apelo.

É também por essa razão que se costuma evocar uma certa “honestidade” ao se referir à produção do autor. Ainda que obediente a domínios inteiramente distintos do “discurso de realidade”, a ficção de Miguel Sanches mantém deliberadamente os vínculos com o real. Obviamente todo o escritor retira do cotidiano a matéria da sua escrita, mas aqui esses traços não são rasurados, escamoteados ou sublimados, nem tampouco visam a servir como tópico pseudointelectual, o que lhes confere a impressão de uma memória viva na construção do objeto literário. Herança, talvez, de duas referências na sua formação: Borges e Saramago.

Assim, o professor de literatura que também o é na vida profissional divide as preocupações com o leitor sobre o ensino da literatura, o que se sintoniza

com a produção de crítica literária ao longo de muitos anos em jornais e revistas brasileiras, lutando para, através de uma linguagem mais acessível ao grande público, disseminar os valores nos quais aposta. Como pesquisador, sua atenção também converge para a formação de um público leitor. E, de forma análoga às imagens trabalhadas ficcionalmente, a literatura toma normalmente a forma do objeto amoroso, com forte conotação erótica, como testemunhado no conto “Então você quer ser escritor?”.

Outros escritores povoam ainda as páginas do livro, como o poeta em eterno estado de ascetismo de “Árvores submersas”, ou aquele que abandona a família para poder liberar a sua escrita, de “Na minha idade”, uma incursão ao gênero fantástico. Assim como os escritores, a presença significativa de leitores na produção do autor confirma um mundo em que o livro se assume como objeto principal de fetiche. É o que nos fala “Seios de menino”, relato de um jovem universitário saído da província que inicia uma longa relação amorosa com seu professor, seduzido, inicialmente, pela vasta biblioteca a que teria acesso. Também o leitor quase cego de “Andar de bicicleta” não deixa de lançar algumas evidências ao universo borgeano.

As paredes de vidro entre o ficcional e o biográfico são entrevistas até mesmo na costura do gênero histórico. “Duas palavras”, conto que retrata combatentes brasileiros na Guerra do Paraguai, parece constituir um diálogo com a obra historiográfica do Prof. David Carneiro. A temática paranaense, um dos objetos de atenção de Sanches Neto enquanto crítico literário e editor, toma a forma ficcional num processo semelhante ao já ocorrido à construção de *Amor Anarquista*, romance que enfoca a saga anarquista na implantação da Colônia Cecília, nos Campos Gerais paranaenses. Nesse caso, enveredar-se pela temática anarquista enquanto editor da obra de Giovanni Rossi, líder da comunidade fundada em Palmeira, parece ter lançado as bases para a sensibilidade ficcional. Já no conto, é perceptível o diálogo proporcionado pela releitura de *O Paraná na Guerra do Paraguai*, opondo-lhe uma outra possível leitura sobre os heróis da guerra.

Outras alteridades habitam ainda esse universo incômodo, como as donas de casa, mães em tempo integral cujas vidas parecem esvaziadas de qualquer significado nas atribulações do cotidiano (“Animal nojento”), ou, contrariamente, mulheres, que, na ausência de filhos, sentem a vida como experiência totalmente lacunar (“Sangue” e “Último abraço”). São ainda exemplos de alteridades o pequeno traficante e assassino (“Para o seu bem”), os duplos fixados nos irmãos gêmeos (“Não comerás carne”) ou a abordagem homoerótica (“Redentor” e “Seios de menino”).

Uma ordenação rizomática do mundo e da arte, como as raízes retorcidas de “Árvores submersas”, aponta para a vivência de personagens solitários, presos entre o passado e o futuro, entre o mundo rural e o urbano, entre o ir e o ficar. O poço, que causa simultaneamente repulsa e atração, metaforiza o desejo de conhecer, mas também a dor de partir, de partir-se.

Marcados normalmente pelos desencontros, como no desespero de uma população que vive sob a proteção dos braços abertos do Redentor, os seres de Sanches Neto vez por outra conseguem refazer os laços, como no abraço incestuoso dos gêmeos, ou no entrelaçamento das flores na sepultura do casal que nunca se entendeu em vida.

O erotismo que recobre a violência dos atos ou a violência que recobre cenas de erotismo indiciam as bases sensitivas da construção narrativa. Curiosamente, dentre os sentidos trabalhados pelo autor, aqueles de fundo gustativo imperam em larga medida sobre os outros e acabam por criar um elo de sentido entre eles.

Ainda que o recurso visual predomine na literatura de um mundo fundado sobretudo na imagem, tal evidência fica mais clara no primeiro conto, “Sangue”, através da remissão à cor que acompanha a repulsa do personagem pela sexualidade. Já em “Vestindo meu avô”, o apelo é olfativo. O odor do couro pacifica a personagem com o mundo pela impressão de perenidade que esse lhe causa (“a matéria podia durar mais algum tempo depois do nosso fim”, p. 182), o que justifica o jogo opositivo no conto entre o tema da perda do avô e as imagens de permanência vincadas pelos novos sapatos de couro que vestem o cadáver. Mas são de fato as conjunções ao paladar que fixam as imagens da maioria das personagens. Tais conjunções ora apresentam-se valorativas ora funcionam de forma repulsiva.

O sabor proporcionado por “Manga verde com sal” assalta o leitor com a ingênua licenciosidade do menino que, em visita à casa da avó, escala o pé de manga atrás de dois pretextos: comer a fruta no pé e avistar o banho de sol da mulher do vizinho. Os dias no interior são preenchidos também com cheiros e tatos: os beijos da avó exalando a talco, o café com bolo de milho, o frango assado com maionese e pudim, de sobremesa, aos domingos. A descoberta da sexualidade e das tensões familiares pelo olhar do menino é claramente acompanhada pelas impressões sensitivas ao seu redor, como na dubiedade do narrador diante das salsichas em lata: “Ela [a avó] não sabe que gosto mas tenho nojo. É uma coisa feia, com aquela aguinha grossa e branca. Mas depois de lavada eu nem me lembro da nata de gordura” (p. 95).

“Animal nojento” trabalha a metáfora do alimento como objeto de extrema repulsa. A jovem mãe de família decepa as partes do frango para cozinhar a domingueira lasanha, prato obrigatório do marido, enquanto o choro ininterrupto do bebê no quarto divide sua atenção, despertando-a para o cotidiano vazio a que está presa pelo casamento e pela maternidade. A recusa em atender ao filho associa-se às memórias da desilusão amorosa e a faca de cozinha presa a suas mãos oferece-lhe a oportunidade de romper com tais amarras.

“Sangue”, “Árvores submersas”, “Não comerás carne” e “Último abraço” seguem a tendência abstinência do conto anterior. O primeiro inicia com a afirmação: “Não posso mais ir ao mercado com meu marido, o cheiro de açougue está em tudo” (p. 9), caracterizando uma jovem mulher, extremamente devota, mas estéril. A simples visão do líquido vermelho pode levá-la à beira do surto.

“Árvores submersas” também aposta na desmaterialização como forma de plenitude. O poeta, encerrado em seu quarto a procura do poema total, mantém apenas um laço com o mundo: o prato de comida que a namorada/admiradora deixa diariamente no chão à porta de seu quarto.

O sentido simbólico da abstinência ainda é retomado, agora aproximando-se ao discurso bíblico, em “Não comerás carne”. O restabelecimento do irmão pródigo dá-se através de um ritual que inclui as refeições preparadas carinhosamente pela irmã. O alimento assume não só a carga do afeto que os une, mas reveste-se também da conotação erótica que está vedada aos corpos pelo discurso social.

A mãe que perde seus três filhos para a vida nas cidades grandes também ilustra o jogo narrativo que se estabelece entre o sensorial e o sensual. Após a partida da família, da qual restou apenas o marido, ela fecha eternamente a casa para as luzes/ruídos do mundo sob o argumento de não deixar entrar a poeira vinda da rua. A recusa da existência ancora-se numa austera dieta, reclamada pelo marido. O café da manhã tomado na padaria por ele desperta os comentários maliciosos da vizinhança e evoca as memórias de quando era menino: “...lembrando dos pães feitos pela mãe. Ele gostava de cortar uma fatia grossa do pão ainda quente, passar manteiga caseira, vendo-a derreter-se sobre o miolo branco. Então comia com a boca boa, num prazer próprio da juventude, quando se sente ainda alguma proteção” (p. 112).

A gastronomia ainda é peça importante em “Seios de menino”, em que a descrição do jantar preparado por Marcos participa do ritual de sedução do

jovem aluno. Já no conto “Na minha idade”, o cenário do encontro amoroso na Confeitaria Schaffer é reforçado pelo cardápio saudosista: coalhada com mel, “chás com gosto de armário” e sanduíche de broa preta; relação testemunhada pelo protagonista: “Na primeira vez, a pior comida, um pastel especial de uma lanchonete chinesa, é sempre boa. Na segunda vez, o melhor prato do melhor restaurante já não tem o mesmo sabor. No seguinte, terá algo de enjoativo. Eu tinha sentido isso no casamento” (p. 126).

Com certeza, a elaboração dessas imagens tão carregadas de traços sensoriais concorre para a impressão de uma literatura “viva”, em que a memória não parece ser um simples adereço, restaurando a fórmula drummondiana: “Itabira é apenas uma fotografia na parede / Mas como dói!”

**Naira de Almeida Nascimento**  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

**Antonio Arnoni Prado. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010. 295p.**

Mais de trinta anos após sua defesa, *Itinerário de uma Falsa Vanguarda*, tese de doutoramento do professor Antonio Arnoni Prado, finalmente chega à forma de livro em edição integral. Além do texto irrepreensível, a edição da Editora 34 traz diversas fotos ilustrativas, tanto dos intelectuais que compõem o panorama delineado pelo livro, como dos diversos periódicos citados, sempre somados a uma breve contextualização histórica. O argumento central do livro, em parte por sua força e em parte por sua edição parcial anterior (Brasiliense, 1983), já é bastante conhecido do estudioso brasileiro – a saber, a presença dentro do modernismo de 1922 de um setor reacionário e de menor valor artístico, que teve como seus membros mais conhecidos Graça Aranha e Ronald de Carvalho, exemplos de intelectuais que, segundo Arnoni Prado, se aliaram aos interesses das elites em prol de privilégios e em detrimento de sua independência artística. Em sua versão integral, entretanto, o livro ganha, além de mais densidade e detalhe, espaço para tratar de forma mais amíuê esse trajeto pouco conhecido, que liga os vanguardistas de ocasião que integraram o modernismo às elites que desde sempre governaram o país. Ademais, essa nova edição apresenta o capítulo “O dândi, a aura e o rastro”, dedicado em grande parte a João do Rio, personagem curioso e interessante do *milieu* literário do início do século XX e que, na versão anterior, mal chegara ao leitor.

O trajeto proposto por Arnoni Prado é simples e direto, suas consequências, entretanto, são complexas. Com o advento da República e o natural rearranjo das classes detentoras do poder, surge a possibilidade para uma maior participação política do “homem de letras” junto às oligarquias que buscavam se manter no comando do país. Nesse rearranjo, aparecem os oportunistas que, para atingirem seus objetivos, adaptam suas ideias da maneira que melhor lhes convêm, sempre se aliando às forças “vencedoras”. No campo das letras, como bem sabemos, isso equivale a fornecer justificativa ideológica para o domínio de poucos sobre muitos, para a sobrevivência de uma elite de privilegiados que reina sobre a miséria e subdesenvolvimento alheios.

No advento da República, momento de antipassadismo e ufanismo pela pátria que se (re)formava, surge em nossos círculos “esclarecidos” o movimento “naturista” brasileiro, comandado por Elísio de Carvalho, o qual, vestido de vanguarda, oferecia suporte para a elite que lutava para se manter no poder diante do novo cenário democrático. A partir da análise de periódicos como a revista *A Meridional* e do *Manifesto Naturista*, além da superficial modernidade de João do Rio, o autor mostra como, na esteira do ufanismo e antipassadismo que reinavam, começa a se formar um grupo de intelectuais dissidentes que, incentivados pelo momento de grande nacionalismo, professavam uma supervalorização pouco crítica da cultura nacional. Alimentavam, também, o mito do “homem ideal”, indivíduo que teria condição e cultura para levar a nação adiante, modernizando-a, mas que, de fato, como bem mostra a análise em questão, servia de máscara e justificativa para a manutenção de uma elite conservadora a qual se importava somente com seus próprios privilégios. Ideias novas, mas para os mesmos e velhos fins. Vestido de vanguarda, “o elitismo anarcoide” de Elísio de Carvalho “utiliza ideologicamente o prestígio formal da modernidade, tomando-a, porém, no sentido inverso do que propõe” (33), fazendo da mudança instrumento de continuidade e dando, assim, início a uma vertente de intelectuais de segunda que se manterá acesa e militante em parte do modernismo e que, *mutatis mutandis*, se mantém até os dias de hoje, sempre aliada aos círculos do poder.

Epígono destas ideias, Graça Aranha assume papel importante no trajeto desta falsa vanguarda, pois, como bem é sabido, serve de elo entre eles (os dissidentes), os modernistas paulistas e a própria Semana de 22. Membro da Academia, com fácil trânsito entre os intelectuais do período, Graça Aranha – mesmo sem entender muito bem o que esses propunham, como nos conta Mário de Andrade – se alia ao modernismo paulista, compartilhando com eles o interesse pelo Brasil e certo antia-cademicismo (verdadeiro naqueles e superficial neste), além de alguma atração por novas formas (verso livre, temas nativos, etc.). É na semana de 22, entretanto, que ambas, a falsa e a “verdadeira” vanguarda, convivem de forma mais extensa e é aqui, também, onde Arnoni Prado oferece sua contribuição mais importante, expondo já no modernismo as diferenças entre o grupo de Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia e o grupo de Mário e Oswald de Andrade. É exatamente quando os movimentos parecem coincidir que o autor mostra como, na verdade, já destoavam. Enquanto o interesse de Mário de Andrade era pela pesquisa antropológica e sem preconceitos do Brasil, Ronald de Carvalho prezava a abstração nacionalista e o elitismo intelectual; enquanto Oswald procurava a desordem e a explosão modernista, Menotti del Picchia e Graça Aranha queriam a ordem e a disciplina; enquanto os modernistas optavam pela revolução moderna e pelo primitivismo,

os dissidentes se amoldavam à nova ordem que surgia e ajudavam a reciclar as mesmas elites latifundiárias de sempre. O autor mostra, através de sua comparação e, mais especificamente, de sua leitura de Graça Aranha e Ronald de Carvalho, a característica arrivista dos dissidentes, que não hesitavam em se acomodar a novas ideias (como o próprio modernismo) quando essas lhes convinham, para largarem-nas em prol da estabilidade que um cargo público poderia oferecer, mesmo que isto significasse “encampar como suas as propostas que até bem pouco rechaçava[m]” (245).

E é dos limites estéticos e ideológicos de Graça Aranha e Ronald de Carvalho, de suas relações com teses raciais, com a ordem e a disciplina, além do “homem ideal”, que Arnoni Prado nos leva para os passos seguintes dessa falsa vanguarda, que se adaptara à República para se manter amiga do poder e que, com a ascensão de novas elites na década de trinta, não hesitara em se aliar ao Estado Novo, fosse através de um cargo público (Ronald de Carvalho) ou da fundação de um partido próprio (Plínio Salgado). É a partir dos próprios movimentos modernistas “Verde-Amarelo” e “Anta”, cujos manifestos ufanistas não permitem engano, que, na leitura proposta pelo livro, a Ação Integralista (o partido fascista brasileiro) se liga ao modernismo de ocasião e ao próprio nativismo de Elísio de Carvalho, completando um ciclo de intelectuais que, por trás de ideias supostamente avançadas e modernas, suportavam a manutenção das elites e buscavam privilégios para si próprios. É o mesmo “homem ideal” que, para os naturistas, levaria o Brasil adiante que, com Plínio Salgado, se “integraliza”, mostrando sua verdadeira face reacionária e elitista.

Se o trajeto descrito pelo livro, saindo de Elísio de Carvalho, passando por Graça Aranha e Ronald de Carvalho, e chegando a Plínio Salgado, tinha potencial para se tornar algo esquemático, a partir de uma análise histórica e literária Arnoni Prado faz com que esse trajeto ganhe vida e se torne convincente. A relação dos homens de letras com os círculos do poder econômico e político torna-se materialização da relação entre literatura e sociedade, tema caro à tradição na qual se insere o autor, orientado nesse trabalho por Antonio Candido. Ao pensar essa relação – além das leituras que o livro oferece de Elísio de Carvalho, João do Rio, Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Plínio Salgado – *Itinerário de uma Falsa Vanguarda* se faz muito mais interessante que alguns dos poemas que analisa, além de colaborar para uma melhor compreensão das complexidades e contradições do próprio modernismo de 22.

**Marcelo Lotufo**

Doutorando em Literatura Comparada  
Brown University

---

BRASIL/BRAZIL publishes scholarly articles on Brazilian literature and in Comparative Literature with a focus on Brazilian literature, as well as book reviews, interviews with writers, English language translations of Brazilian literature and original prose and poetry by Brazilian authors. Only submissions by BRASIL/BRAZIL subscribers in good standing will be considered for publication. Manuscripts must be submitted in duplicate and should not exceed 30 double-spaced pages (see Style Sheet). All material submitted to BRASIL/BRAZIL is evaluated anonymously by at least two readers. Final decisions are the responsibility of the editors.

BRASIL/BRAZIL publica ensaios sobre Literatura Brasileira e Literatura Comparada enfocando a Literatura Brasileira, bem como resenhas, entrevistas com escritores, traduções para o inglês e inéditos de poesia e prosa de autores brasileiros. Só serão examinadas contribuições de assinantes efetivos de BRASIL/BRAZIL. Estas, em duas vias de no máximo 30 laudas em espaço duplo (veja Folha de Estilos), serão submetidas à apreciação do conselho editorial. Os editores são inteiramente responsáveis pela seleção final.

---

#### **Redação e Assinaturas (Brasil)**

Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo

Endereço para correspondência: Rua Ten.-Cel. Fabrício Pilar, 205/301

90450-040 Porto Alegre, RS, Brasil

Tel./Fax: (51) 3330 8050

E-mail: [revistabrasilbrazil@gmail.com](mailto:revistabrasilbrazil@gmail.com)

Dados bancários: Banco Bradesco, Número 237, Agência 1971, conta 0016834-3

Brasil/Brazil é publicada semestralmente,

a R\$ 50,00 ao ano para assinaturas individuais no Brasil.

Número avulso: R\$ 30,00.

---

#### **Editorial Office and Subscriptions (USA)**

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Box O – Brown University

Providence, R.I. 02912, USA

Tel.: (401) 863-3042

E-mail: [brasilbrazil@brown.edu](mailto:brasilbrazil@brown.edu)

Brasil/Brazil is a semestral publication,

at US\$ 35.00 a year for individual subscriptions. Individual (past) issues:

US\$ 12.00 each. Institutional membership is \$70 per year.

Visite o site de Brasil/Brazil na Internet no endereço:

[www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/publications/brasil.html](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html)

---

## FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a *Brasil/Brazil* deverão ser encaminhadas à Redação em CD-ROM ou por e-mail, digitadas nos processadores de texto usuais, observando o seguinte formato:

- (1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, seguido de *abstract* em inglês se o texto for em português, ou vice-versa, e palavras-chave. Inserir as notas no final do texto e as referências bibliográficas também, sob os subtítulos "Notas" e "Trabalhos citados". Marcar as primeiras no texto com números elevados e as segundas entre parênteses, com o sobrenome do Autor, quando não foi mencionado antes, e o número da página, sem vírgula de separação. Apresentar citações de mais de quatro linhas em bloco separado e recuado.
- (2) Para a seção LITERATURA – que inclui inéditos em português, textos traduzidos para o inglês ou entrevistas com escritores – em textos inéditos, apresentar o título, o Autor e breve informação biográfica. No caso de traduções, citar o nome do tradutor e sua instituição, mencionando, no final, a fonte utilizada, com a referência bibliográfica completa. No caso de entrevistas, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um pequeno texto introdutório sobre as circunstâncias da entrevista. As perguntas e respostas devem ser antecidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.
- (3) Para a seção RESENHAS, iniciar com a referência bibliográfica do texto resenhado, incluindo o número de páginas. Assinar no final, informando a instituição do resenhista.
- (4) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos brasileiros, e segundo a norma da MLA, para textos estrangeiros.

## STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

All submissions to *Brasil/Brazil* should be sent to the appropriate editor in the respective countries on CD-ROM, IBM compatibility, or by e-mail, and in Word for Windows or Word Perfect, observing the following format:

- (1) For the section titled ESSAYS, provide the title and subtitle, the author's name and home institution plus abstract and key words. Place footnotes, as well as bibliography, under the titles "Notes" and "Works Cited" at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than four lines in a separated indented block.
  - (2) For the section titled LITERATURE – which includes unpublished texts in Portuguese, texts translated into English or interviews with writers –, in the case of literary texts, place the title, the author and a brief biographic note; in the case of translations, place the name of the translator. At the close of the texts in translation, cite the source used for the translation, with the complete bibliographic reference. In the case of interviews, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an short introductory statement describing the context of the interview. Include within the text the questions and answers preceded by the initials, in caps, of the interviewee and the interviewer.
  - (3) For the section titled REVIEWS, begin with the full bibliographic reference of the text under review, including the number of pages. Place the name and home institution of the reviewer at the close of the review.
  - (4) Provide all bibliographic references, either within the text, the notes or the works cited, according to the technical format of the ABNT, for Brazilian submissions, and according to the MLA format for submissions from other countries.
- North American submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 or OS 10 for the Macintosh. Any posted submissions should include two paper copies of the text along with the CD.

***Impressão:***

**Evangraf**

Rua Waldomiro Schapke, 77 - POA/RS

Fone: (51) 3336.2466 - (51) 3336.0422

E-mail: [evangraf.adm@terra.com.br](mailto:evangraf.adm@terra.com.br)



# BRASIL BRAZIL



**AL EV**  
*Acervo Literário de Erico Veríssimo*