

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses H3lio Sim3es



## Universidade Estadual de Santa Cruz

---

### GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

Jaques Wagner - Governador

### SECRETARIA DE EDUCAÇÃO

Oswaldo Barreto Filho - Secretário

### UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitor

Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

---

#### DIRETORA DA EDITUS

Jorge Octavio Alves Moreno

#### CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)

Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)

Roberto Aczelo (UERJ)

Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)

Márcio Ricardo Coelho (UEFS)

Rosa Gens (UFRJ)

Armando Gens (UFRJ)

Maria Lizete dos Santos (UFRJ)

Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)

Ítalo Moriconi (UERJ)

Márcia Abreu (UNICAMP)

Sandra Sacramento (UESC)

Cláudio C. Novaes (UESC)

Odilon Pinto (UESC)

Ricardo Freitas (UESC)

Aleilton Fonseca (UEFS)

Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)

Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)

Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)

Vania Chaves (Univerdidade de Lisboa)

#### EQUIPE DE TRADUÇÃO

Zelina Beato - Centro de Tradução

##### Revisão para o Português

Maria D'Ajuda Alomba Ribeiro (UESC)

Maria das Graças T. de Araújo Góes (UESC)

Raíldes Pereira Santos (UESC)

Tcharly Magalhães Briglia (UESC)

##### Revisão para o Espanhol:

Nair Floresta Andrade (UESC)

Rogério Soares de Oliveira (UESC)

Marcelo da Silva Bispo (UESC)

Nadson Vinícius dos Santos (UESC)

##### Revisão para o Inglês:

Cristiano Santos de Barros (UESC)

Camila Nobre Santana (UESC)

Lúcia Regina Fonseca Netto (UESC)

Ângela van Erven Cabala (UESC)

##### Revisão para o Francês:

Frédéric Robert Garcia (UESC)

#### COMISSÃO EDITORIAL

Cláudio do Carmo (UESC)

Edite Lago da Silva Sena (UESB - Jequié)

Evani Moreira Pedreira dos Santos (UESC)

Inara de Oliveira Rodrigues (UESC)

Isabel Aurora Marrachinho Toni (UCS-RS)

Katia Jane Chaves Bernardo (UESC)

Maria Laura de Oliveira Gomes (UESC)

Márcia Valéria Fernandes Diederich Lima dos Santos (UESC)

Marilene Bachelar Baqueiro (UFBA)

Reheniglei Rehem (UESC)

Samuel Macêdo Guimarães (UESC)

Vânia Lúcia Menezes Torga (UESC)

#### EDITORES

Claudio do Carmo Gonçalves

Inara de Oliveira Rodrigues

Reheniglei Rehem

Vânia Lúcia Menezes Torga

---

ISSN 2237-0781

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões



Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	v. 1	n. 2	1-240	jul./dez. 2011
--	-----------	------	------	-------	----------------

©2011 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Universidade Estadual de Santa Cruz  
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil  
Tel.: (73) 3680-5087  
*e-mail:* cephs@uesc.br / revistalitterata@gmail.com

**PROJETO GRÁFICO E CAPA**

Álvaro Coelho

**ILUSTRAÇÃO DE CAPA**

*Bohemian Music and Literature* (1950), de  
Gustavo Celis Leon

**REVISÃO**

Inara de Oliveira Rodrigues  
Vânia Lúcia Menezes Torga

**ORGANIZAÇÃO:**

Cláudio do Carmo Gonçalves  
Inara de Oliveira Rodrigues

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Litterata : revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio  
Simões / Universidade Estadual de Santa Cruz, Departa-  
mento de Letras e Artes. -- Vol. 1, n. 2 (jul./dez. 2011) -- .--  
Ilhéus, BA : Editus, 2011--  
v. : il.

Semestral.

Editores: Reheniglei Rehem, Inara de Oliveira Rodrigues,  
Vânia Lúcia Menezes Torga e Cláudio do Carmo Gonçalves  
ISSN 2237-0781

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos.  
3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de  
Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

---

## SUMÁRIO / SUMMARY

- 7 **Editorial**
- 9 **Solidão e modernidade em Machado e Poe**  
*Solitude and modernity in Machado and Poe*  
Mauro Nicola Póvoas
- 27 **(Auto)biografia e autoria no caldeirão do Bruxo**  
*(Auto)biographical and authorship inside*  
*Wizard's caldron*  
André Luis Mitidieri
- 55 **O texto, o mundo, a crítica: ficção brasileira e história**  
*Text, world and criticism: Brazilian fiction and history*  
Paulo César Silva de Oliveira
- 87 **Um olhar sobre os agudás: o Brasil na África e a África no Brasil em *A casa da água*, de Antonio Olinto**  
*A look at the agudás: Brazil on Africa and Africa on Brazil in A casa da água, by Antonio Olinto*  
Adriana Maria Romitti Albarello  
Denise Almeida Silva
- 123 **“Meus cumprimentos, meu caro leitor”: José de Alencar folhetinista**  
*“My compliments dear reader”: The serial publisher José de Alencar*  
Adeitalo Manoel Pinho.  
Edinage Maria Carneiro da Silva

- 153 **Espectros da História e da Razão Revolucionária em *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes**  
*History and Revolutionary Reason spectra in The Manual of Inquisitors, by António Lobo Antunes*  
José Luís Giavanoni Fornos
- 173 **Sobre o regresso dos portugueses à pátria de origem, pós -1974, a propósito do romance *O retorno* (2011), de Dulce Maria Cardoso**  
*About the Portuguese comeback to motherland, post-1974, on account of romance The return (2011), of Dulce Maria Cardoso*  
Miriam Denise Kelm
- 189 ***A eternidade e o desejo: hibridação e deslocamento***  
*The eternity and desire: hybridization and displacement*  
Débora da Silva Chaves Gonçalves
- 207 ***Uma abelha na chuva: interdições da história, interdições do querer***  
*A bee in the rain: interdicts of history, interdicts of desire*  
Silvia Niederauer  
Inara Rodrigues
- 223 **Modos de ver, ler e escrever no século xxi**  
*Ways of seeing, reading and writing in the twenty-first century*  
Adriana Maria de Abreu Barbosa

## EDITORIAL

Ao apresentarmos este segundo número da revista *Litterata*, temos a satisfação de compartilhar diferentes perspectivas teórico-críticas que oportunizam renovados diálogos sobre os estudos literários.

Os textos aqui reunidos, além de inter-relações temáticas, estabelecem entre si uma enriquecedora complementaridade. Desse modo, o Bruxo do Cosme Velho é revisitado, por um lado, numa relação intertextual com Poe, em artigo de Mauro Nicola Póvoas, e, por outro, pela análise da importância e dos diferentes sentidos da presença de gêneros (auto)biográficos em sua obra, na pesquisa de André Mitidieri. Machado de Assis ainda aparece em contato com autores da ficção literária brasileira como Guimarães Rosa, Raduan Nassar e Bernardo Carvalho, nas considerações de Paulo Oliveira sobre os entre-lugares discursivos com os quais se depara, proficuamente, a literatura. Também de entre-lugares se trata no texto de Denise Almeida e Adriana Maria Romitti Albarello, se considerarmos as implicações culturais, em sentido alargado, das relações entre o continente africano e o Brasil, problematizadas pelas autoras em romance de Antonio Olinto. Já no artigo de Adeítalo Pinho e Edinage Maria Carneiro da Silva, o que se destaca é a interdiscursividade presente na obra de José Alencar a apontar para a importância do cronista na formação do romancista.

Abrindo diferente leque de leituras, mas sem diminuir a intensidade dos entrecruzamentos temáticos, a literatura portuguesa ganha espaço no artigo de Silvia Niederauer e Inara Rodrigues, no qual são indagados os incontornáveis pontos de intersecção entre a história e a

literatura a partir da análise sobre reconhecida narrativa de Carlos de Oliveira. Essa mesma intersecção, porém em outro diapasão teórico, apresenta-se no texto de José Luis Giovanoni Fornos, que indaga os sentidos da paródia e da ironia em romance de Lobo Antunes. A atualidade desses sentidos, na mesma perspectiva teórico-crítica dos estudos pós-coloniais, é apresentada na abordagem de Miriam Kelm sobre o mais recente romance de Dulce Maria Cardoso. Esse jogo dialógico intensifica-se no campo dos Estudos Culturais com o texto de Débora da Silva Chaves Gonçalves, que problematiza os sentidos de hibridismo e deslocamento em romance de Inês Pedrosa.

O percurso analítico assim realizado, transforma-se, de certo modo, em matéria potencialmente crítica na abordagem de Adriana Maria Abreu Barbosa, voltada ao questionamento da importância de novas (im)posturas éticas e estéticas de leitura e produção textual. Dessa forma, pode estimar-se a valiosa contribuição dos trabalhos que compõem esta edição para a sempre necessária confirmação da potencialidade das articulações plurais, reflexivas e críticas dos textos literários.

Às autoras e aos autores que generosamente colaboraram para a realização deste momento feliz de encontro acadêmico, o nosso sincero agradecimento. A todos que compartilharem desta encruzilhada, o nosso desejo de ótimas leituras por estes caminhos sempre abertos dos estudos literários.

Cláudio do Carmo  
Inara de Oliveira Rodrigues

Organizadores



## Solidão e modernidade em Machado e Poe

Mauro Nicola Póvoas<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto analisa, a partir de Walter Benjamin, Octavio Paz, Julio Cortázar e Patrícia Lessa Flores da Cunha, os temas da solidão e da modernidade em Machado de Assis e Edgar Allan Poe, centrando-se, em especial, na relação intertextual que pode ser observada entre os contos “Só!”, de Machado, e “O homem das multidões”, de Poe.

**Palavras-chave:** solidão; modernidade; Machado de Assis; Edgar Allan Poe.

## Solitude and modernity in Machado and Poe

**Abstract:** Drawing on Walter Benjamin, Octavio Paz, Julio Cortázar, and Patrícia Lessa Flores da Cunha, this study examines the themes of solitude and modernity in Machado de Assis and Edgar Allan Poe, focusing especially on the intertextual relationship that may be observed between the short stories “Só!”, by Machado, and “The man of the crowd”, by Poe.

**Keywords:** solitude; modernity; Machado de Assis; Edgar Allan Poe.

---

<sup>1</sup> Professor Doutor do Instituto de Letras e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado) em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande - RS.

Machado de Assis (1839-1908) sempre se utilizou de alusões a escritores e livros, literários ou não, seja em epígrafes, seja em referências, diretas ou indiretas, no corpo de seus textos. Um exemplo disso é **Memórias póstumas de Brás Cubas**, publicado primeiramente em 1880 na **Revista Brasileira**, e depois, na primeira edição em livro, em 1881. Neste romance, Machado abusa de intertextos, desde o “Ao leitor” introdutório, que cita Stendhal, Sterne e Xavier de Maistre, até o penúltimo capítulo, que traz Voltaire, passando, ao longo das demais partes, pela **Bíblia** e por diversas peças de Shakespeare, entre outros. Os contos também são pródigos em referências a autores e obras, componente seguro para desvelar quais as leituras Machado realizava e gostava, ou pelo menos quais eram os livros mais apreciados pela classe média da época, tão bem retratada nos textos machadianos. Assim, em “Missa do galo”, Nogueira lê uma tradução de **Os três mosqueteiros** enquanto espera a hora da celebração; já em “Capítulo dos chapéus”, Mariana, a protagonista do conto, “nunca lera senão os mesmos livros: – **A Moreninha**, de Macedo, sete vezes; **Ivanhoé** e o **Pirata** de Walter Scott, dez vezes; o **Mot de l’énigme**, de Madame Craven, onze vezes” (ASSIS, 2001, v. 2, p. 93). É famosa igualmente a “Advertência” do volume de contos **Várias histórias**, de 1896, em que Machado cita textualmente Denis Diderot, Prosper Mérimée e Edgar Allan Poe<sup>2</sup> como exemplos de contistas

---

<sup>2</sup> Fica uma dúvida: Machado conhecia Poe por meio do original, em Inglês, ou por meio das famosas traduções para o Francês de Charles Baudelaire, encetadas logo após a morte do escritor norte-americano? V., a propósito, FLORES DA CUNHA, 1998, p. 64-65 e p. 112, nota de rodapé n. 6.

a serem seguidos pela excelência do trio<sup>3</sup>.

O último autor citado acima, Poe, nascido em Boston, nos Estados Unidos, em 1809, e morto em Baltimore, também Estados Unidos, em 1849, é dos escritores mais citados por Machado de Assis ao longo de sua obra. Segundo Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998, p. 65), além da “Advertência” de 1896, constante em *Várias histórias*, são as seguintes as ocorrências de Poe na obra machadiana, em ordem cronológica:

- a) a referência no conto “Uma excursão milagrosa”, publicado originalmente no **Jornal das Famílias**, em abril e maio de 1866: “Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem [...] e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de Edgar Poe até os contos de **Mil e uma noites**”;
- b) a alusão no conto “O anel de Polícrates”, publicado originalmente na **Gazeta de Notícias**, em 2 de julho de 1882: “Jurou-me que ia escrever, a propósito disto, um conto fantástico, à maneira de Edgar Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios”;
- c) a tradução do poema “The raven”, de Poe (editado nos Estados Unidos em 29 de janeiro de 1845), publicada originalmente em **A Estação**, em 28 de fevereiro de 1883;
- d) a citação no conto “Só!”, publicado originalmente na **Gazeta de Notícias**, em 6 de janeiro de 1885:

---

<sup>3</sup> John Gledson diz que, ao menos pelo que conhece, Machado só menciona três autores que admira como contistas, exatamente os três citados na “Advertência” de 1896. V. GLEDSON, 2001, p. 39, nota de rodapé.

“Um grande escritor, Edgar Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só”.

O conto aludido no item d) trata-se de “The man of the crowd”, em português traduzido como “O homem das multidões”<sup>4</sup>, de 1840. A relação entre “Só!” e “O homem das multidões” extrapola a mera citação: a narrativa machadiana, ao mesmo tempo, contrapõe-se e assemelha-se à de Poe, num jogo de aproximações e distanciamentos.

“O homem das multidões” apresenta um narrador em primeira pessoa que, convalescente, hospedado em um hotel, em Londres, assiste maravilhado, pela janela, ao movimento das pessoas na rua. O encanto revela-se na enumeração e na descrição que faz dos pedestres: negociantes; fornecedores; agiotas; homens ociosos e homens a caminho do serviço; caixeiros; ladrões, que a par de sua situação social desfavorável, vestem-se com esmero; jogadores profissionais; mendigos; inválidos; moças de boa e má reputação; bêbados; pasteleiros; mensageiros; saltimbancos; trovadores; artistas; operários; enfim, um mosaico da sociedade inglesa da primeira metade do século XIX, uma mistura de desocupados e de profissionais de todas as estirpes.

À medida que a noite cai, aumenta a curiosidade do narrador-personagem anônimo, que perscruta as fisionomias dos passantes. Sua atenção, então, desvia-se para um rosto idiossincrático, com uma expressão

---

<sup>4</sup> Em algumas traduções do conto, em Língua Portuguesa, o título aparece grafado no singular: “O homem da multidão”.

jamais vista por ele: um velho, entre sessenta e cinco e setenta anos, baixo, magro, aparentemente fraco, vestido com roupas sujas e puídas, embora de boa qualidade, e que traz consigo um punhal e um diamante. Fascinado pela figura, o narrador resolve segui-lo, sem se deixar perceber. Sempre atrás do indivíduo, percorre artérias populosas e travessas obscuras, praças, bares e lojas da cidade, e nota uma peculiaridade no idoso, a de que ele parece sempre buscar lugares onde haja movimentação, luzes, algazarra – ao ver logradouros vazios, desconsolase; ao sentir a multidão, literalmente mergulha nela:

Contudo, o aspecto da rua tinha mudado. O gás dos revérberos brilhava sempre; mas a chuva caía copiosamente, e apenas de vez em quando se viam alguns viandantes. O desconhecido empalideceu. Deu alguns passos, com o ar triste, na avenida, havia pouco, populosa, depois suspirou profundamente, tomou a direção do rio, e, internando-se num labirinto de travessas e becos afastados, chegou enfim defronte de um dos teatros principais, que estava prestes a fechar e cujo público se precipitava na rua por todas as portas. O homem abriu a boca, como para respirar, e meteu-se no meio da chusma. Ao mesmo tempo, pareceu-me ver diminuída a tristeza profunda da sua fisionomia<sup>5</sup> (POE, 1945, p. 85-86).

Tal atitude desperta cada vez mais a curiosidade do narrador, que não consegue compreender as oscilações de comportamento do homem, que vão do êxtase, ao ver o tumulto provocado por um grupo de bêbados à

---

<sup>5</sup> Não consta o tradutor na edição.

sua frente, ao desespero, ao notar que um taberneiro vai fechar o bar. Após ficar mais de vinte e quatro horas perseguindo o estranho e intuir uma certa circularidade no seu trajeto, sempre em busca de barulho, o narrador acredita ter desvendado o mistério e conclui:

Este velho, disse eu finalmente comigo mesmo, é o tipo e o gênio do crime profundo: o homem que não pode estar só; o homem das multidões. Segui-lo-ia em vão: nunca chegaria a saber coisa alguma, nem dele, nem das suas ações! (POE, 1945, p. 88).

Nesse conto, Poe joga no limite entre o fantástico e o real, num nicho entre as duas vertentes mais importantes de seus contos: os que seguem o caminho do extraordinário, plasmados em “O gato preto”, “A queda da casa de Usher” e “O coração denunciador”, por exemplo, e os que percorrem a senda da lógica, cristalizados em “A carta roubada”, “O duplo assassinato da rua Morgue” e “O mistério de Marie Roget”<sup>6</sup>. “O homem das multidões”, intermediariamente, encerra talvez um terceiro estrato de contos, pendentes mais para o alegórico. Neste sentido, o caráter ininterrupto da caminhada do homem idoso pelas ruas de Londres (sem comer, sem descansar etc.) ou deve ser encarado como uma inverosimilhança fantasiosa ou deve ser tratado de uma forma metafórica, interpretação que aqui se adapta melhor. Assim, o estranho indivíduo que percorre as

---

<sup>6</sup> Todavia, Julio Cortázar alerta: “Mas o ‘realismo’ em Poe não existe como tal. Nos seus contos, os detalhes mais concretos são sempre subordinados à pressão e ao domínio do tema central, que não é realista” (CORTÁZAR, 2008, p. 129).

ruas londrinas é o retrato do novo homem que está surgindo no bojo das transformações socioeconômicas da sociedade do século XIX, a partir principalmente da inserção de toda uma gama de inovações tecnológicas, possibilitadas pela consolidação do capitalismo.

Entre esses avanços técnicos, a iluminação da rua, por candeeiros ou lampiões a gás, por exemplo, permite às pessoas o trânsito livre, a qualquer hora do dia ou da noite, pelas avenidas e becos das grandes cidades. Assim, a figura do *flâneur*, neste novo contexto, encontra as condições ideais para seu nascimento: é aquele indivíduo que pode vagar pelas ruas, observando as vitrines das lojas e frequentando, com certa segurança, as galerias comerciais, os bares e os cafés, locais agora comuns por causa do crescimento das transações financeiro-comerciais. O tumulto da multidão é outro interesse do *flâneur*, que se encanta com a diversidade das pessoas que, em número cada vez maior, circulam pelas cidades, consequência também do incremento da qualidade de vida nos centros urbanos, atraindo grande parte da população que antes se concentrava no campo. A cidade moderna transforma-se num símbolo do alheamento, o local ideal para isolar-se e isolar o sentimento íntimo de solidão, “o sentimento de estar só independentemente de circunstâncias externas, de sentir-se solitário mesmo quando entre amigos ou recebendo amor” (KLEIN, 1975, p. 140).

Walter Benjamin, no ensaio “Paris do Segundo Império”, aponta Charles Baudelaire, um admirador da obra de Poe, como um dos inauguradores da *flânerie*, seja em sua vida, seja na sua obra. Nesta última, destaca-se o célebre soneto “A uma passante”, de **As flores**

**do mal**, em que o eu-lírico mostra-se surpreso ante a possibilidade de talvez nunca mais encontrar uma moça que o encantou, vista em meio à multidão:

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!  
(BENJAMIN, 2000, p. 42).

A estupefação pela fugacidade das relações, marca da modernidade, estabelece-se também em “O homem das multidões”, já que o homem anônimo que corre de um lado para outro não conquista laços de amizade com ninguém; ele apenas procura o contato momentâneo com a multidão, na medida para não se sentir só. É um relacionamento esporádico, que apenas acirra a solidão, num círculo vicioso que faz não só o velho percorrer as ruas londrinas sem parar, como toda uma gama de transeuntes:

Outros (uma classe ainda mais numerosa),  
vermelhos, inquietos nos seus movimentos,  
falavam consigo mesmos e gesticulavam, como  
sentindo-se sós, pelo próprio fato da multidão  
inumerável que os cercava (POE, 1945, p. 78).

Não custa lembrar que Benjamin reforça esta ideia, ao incluir o protagonista de “O homem das multidões” como um dos *flâneurs* pioneiramente fixados pela



literatura, senão o primeiro, a vagar irrequieto em meio ao tecido social:

Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela. A diferença entre o antissocial e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe (BENJAMIN, 2000, p. 45).

Já o conto “Só!” começa exatamente com as palavras que encerram “O homem das multidões”, reproduzidas por um narrador em terceira pessoa, no segundo parágrafo da narrativa, que se inicia de chofre, relatando que Bonifácio está finalmente só, como tanto queria. Instaura-se um ar de mistério e, por conseguinte, a curiosidade do leitor fica aguçada, pois ele quer saber quem é Bonifácio e o porquê de seu insólito desejo, assim como Poe já deixara o leitor de “O homem das multidões” ansioso por descobrir mais fatos sobre aquele senhor idoso que parecia caminhar aleatoriamente pelas ruas.

Bonifácio apresenta-se como o oposto da personagem da história do autor norte-americano: busca a solidão, não a multidão, a conselho de um amigo e parente, Tobias, segundo o narrador, “um esquisitão desse tempo, dizem que filósofo, [...] que morava para os lados do Jardim Botânico” (ASSIS, 2001, v. 2, p. 264). Tobias costumava isolar-se do convívio humano, de tempos em tempos, por um a dois meses, em sua casa, apenas com o criado negro, o que lhe serviu para ganhar a fama de maluco.

Numa conversa com Tobias, Bonifácio vem a saber que a companhia do parente para enfrentar a solidão são as ideias, as quais leva em bom número para o retiro. Tão logo fica sozinho, Tobias diz divertir-se em conversar com elas:

Algumas vêm já grávidas de outras, e dão à luz cinco, dez, vinte e todo esse povo salta, brinca, desce, sobe, às vezes lutam umas com as outras, ferem-se e algumas morrem; e quando dou acordo de mim, lá se vão muitas semanas (ASSIS, 2001, v. 2, p. 265).

Bonifácio, sentindo-se aborrecido da vida em sociedade e aproveitando-se da vacância de uma de suas casas que estavam alugadas, em Andaraí, no Rio de Janeiro, recolhe-se com o intuito de passar alguns dias sozinho. A princípio distrai-se, vistoriando a casa e descobrindo, nas gavetas de uma velha mesa, objetos – cartas de jogar; bilhetes; penas; cabelos de Carlota, uma antiga namorada – que lhe trazem recordações que oscilam entre a diversão e a comoção. Logo, porém, começa a cansar-se do silêncio do local e da falta do que fazer, pois nem jornais levava para lá. Além da falta de notícias, agrava a situação a chuva constante que desaba durante horas seguidas; para suportar o incômodo bebe muito Borgonha e joga paciência. A tudo isso, à noite, segue-se um sonho estranho, que relata uma subida aos céus, em que Bonifácio se encontra sucessivamente com Deus, Carlota e Tobias; posteriormente, ocorre uma chuva em que caem cabelos de mulheres e vinho, dois

vestígios do dia passado<sup>7</sup>.

No momento em que a chuva cessa, Bonifácio dirige-se imediatamente para o local mais movimentado da cidade carioca na época, a Rua do Ouvidor, centro nevrálgico para onde tudo e todos acorrem. Algumas semanas depois, depara-se com Tobias e lhe conta toda a experiência negativa. O parente é enfático na resposta: “– Quer saber? Você esqueceu-se de levar o principal da matalotagem, que são justamente as ideias...” (ASSIS, 2001, v. 2, p. 272).

Bonifácio revela-se personagem arraigada por demasia ao ambiente social, ao convívio dos salões e das conversas vazias, como a que entabula no último parágrafo do conto, quando fala de notícias de “vária espécie, grandes e pequenas, fatos e boatos” (ASSIS, 2001, v. 2, p. 273), ao mesmo tempo em que Tobias ouve tudo pensando em outra coisa. Em outras palavras, Bonifácio é um “medalhão”, para lembrar a “Teoria do medalhão: diálogo” (ASSIS, 2001, v. 1, p. 328-337), conto de Machado em que um pai ensina ao filho a melhor maneira de subir na vida: tornar-se um medalhão, ou seja, procurar nunca ter ideias, e se as tiver, abafá-las; não passar muito tempo sozinho, o que pode levar à reflexão, sempre perigosa; empregar sempre lugares comuns, frases feitas, palavras bonitas e um ou outro termo científico para impressionar; e sempre aparecer

---

<sup>7</sup> Machado, nesta passagem do conto, antecipa-se, em quinze anos, na ficção, à obra **A interpretação dos sonhos**, de 1900, em que Freud, entre outras noções, discute o material dos sonhos e o papel da memória nos sonhos: “Todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho”. V., a propósito, FREUD, 1987, p. 48-56.

em retratos quando surgir a oportunidade. Bonifácio simplesmente não tem capacidade de exercer a autorreflexão, nem de desenvolver e explorar conceitos próprios por meio do intelecto. A solidão escancara a sua incapacidade e o desejo de voltar à sociedade tem por objetivo o seu embaciamento enquanto sujeito: na convivência com o Outro, mascara-se a mediocridade; na solidão, isso não se torna possível.

Observa-se que o local perfeito para o apagamento da personalidade é, em Machado, como no conto de Poe, a cidade, o símbolo do modernismo, o esconderijo perfeito para o ser humano fugir de si mesmo, sem precisar conhecer-se a si mesmo, nem pensar. O conto vê criticamente, assim, os novos tipos de vínculo, em geral superficiais, estabelecidos pelo homem moderno, e a ausência de uma capacidade maior de raciocínio deste mesmo sujeito. A paulatina modernização de hábitos e a introdução de novidades tecnológicas, entronizadas no Brasil no século XIX, são acompanhadas por um processo de alienação do ser humano em relação aos seus pares. O preço do incremento das relações capitalistas e burguesas – e as consequentes vantagens que porventura essas relações trazem à vida do homem moderno – é a desvalorização da experiência humana. Desse modo, a solidão constitui-se num dos problemas centrais desta nova ordem social.

A solidão é um sentimento que pode ser definido, nos passos de Octavio Paz (1992, p. 175-191), como a profundidade última da condição humana; por isso mesmo, todos os esforços dos seres humanos tendem a abolir a solidão de suas vidas. Não é outra coisa que busca Bonifácio ao irromper da casa de Andaraí, buscando a

Rua do Ouvidor, fugindo como pode dos seus fantasmas e da sua incapacidade de se ver sozinho, apenas consigo mesmo<sup>8</sup>. Ainda conforme Paz, a solidão estrutura-se sobre dupla chave: é ruptura com um mundo e tentativa de criar outro; ou melhor, a solidão é a ruptura com um mundo caduco e a tentativa de construção de um outro melhor. Vive-se uma temporada no afastamento a fim de se purificar e então se está pronto para a volta ao convívio social. É exatamente este o ciclo que Tobias constrói: 1) consciência da caducidade da sociedade; 2) ruptura, por meio da reclusão; 3) retorno, purificado pela reflexão, ao mundo. Bonifácio não é capaz de cumprir este caminho e, assim como ele, igualmente o “homem das multidões” de Poe.

O brasileiro Bonifácio e o anônimo pedestre inglês são inconstantes e incapazes de se relacionarem, e procuram a multidão para preencher um vazio que se coloca a eles. Tobias, o contraponto que aparece em “Só!”, é alguém ainda capaz de pensar em meio ao novo mundo que se descortina, posto que não deixe de ser visto com galhofa pela sociedade: é o esquisitão, o solitário, o maluco; talvez já não haja mais espaço para homens como ele.

A perspectiva intertextual, fornecida pelo próprio narrador de “Só!”, mostra um Machado de Assis interessado e conectado às questões contemporâneas de sua época. O escritor fluminense utiliza-se do mesmo trecho de Poe (assim como Baudelaire já o fizera em seu soneto); entretanto, trata do assunto de ângulo

---

<sup>8</sup> É essa fuga de si mesmo empreendida por Bonifácio que fez John Gledson comparar “Só!” ao mais famoso dos contos machadianos que abarcam o problema da (falta de) identidade: “‘Só!’, por exemplo, é ‘O espelho’, situado no Rio, e sem espelho” (GLEDSON, 2001, p. 42).

diverso, colocando sua personagem num nível diferente do protagonista da narrativa de Poe, que está, desde o princípio da história, no estágio que Bonifácio alcança somente no final do conto, ou seja, a total dependência da multidão e as consequências nefastas advindas daí. Este é o “crime” tanto de Bonifácio de “Só!” como da personagem não nomeada de “O homem das multidões”, apesar do narrador deste conto apontar claramente a condição “criminosa” e o narrador daquele usar da ironia e do não-dito, recursos tão comuns nas narrativas de Machado, conforme se vê na citação a seguir, em que textualmente aparecem as palavras do conto de Poe, marcadas por aspas simples: “Esse homem [...] é o tipo e o gênio do crime profundo; é o homem das multidões’. Bonifácio não era capaz de crimes” (ASSIS, 2001, v. 2, p. 264). Ambos cometem o mesmo “crime”, o de não cultivarem amizades duradouras, de pecarem pela frivolidade e, pior, de se afastarem de si mesmos, acarretando que, cada vez mais, conheçam-se cada vez menos.

A apropriação do texto de Edgar Allan Poe por Machado de Assis expande-se no uso da epígrafe. Machado, em muitos contos, utiliza-se do recurso da referência de um outro texto (por exemplo, o “Livro de Jeremias”, em “O lapso”, ou Molière, em “Capítulo dos chapéus”); sendo assim, em “Só!”, a epígrafe – bíblica, a exemplo de várias outras citações machadianas – faz-se presente: “Alonguei-me fugindo, e morei na soledade (*Salm.* LIV, 8)” (ASSIS, 2001, v. 2, p. 264). É uma epígrafe que alude à fuga e à solidão, antecipando a leitura, num jogo de equivalência com a narrativa de Poe, que do mesmo modo lança mão do expediente: “Ce grand malheur, de ne pouvoit être seul”, que numa tradução

literal significa “Essa grande infelicidade, de não poder estar só”, frase de La Bruyère que muito diz do próprio conto que se segue, o qual trata exatamente disto, da desgraça de não se poder estar sozinho.

Nas duas narrativas, observa-se aquilo que Poe advoga quanto à questão estrutural<sup>9</sup>: os contos, em geral, devem ser curtos, além de que todos os elementos espalhados ao longo da história precisam convergir de modo a causar um efeito ou uma impressão – surpresa, excitação, reflexão, curiosidade etc. – no leitor; enfim, “a coisa que ocorre deve ser *intensa*”, até porque “um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTAZAR, 2008, p. 122-123). Em “O homem das multidões”, os padrões definidos pelo autor norte-americano são observados, num conto de leitura rápida e que traz um fim reflexivo, que aponta para a continuidade daquela atitude estranha do velho. Em “Só!”, como é frequente em Machado, o final é anticlimático, nem surpreendente, nem emocionante; porém, proporciona ao leitor a reflexão, como em Poe, numa narrativa curta, conforme o próprio Bruxo do Cosme Velho ensina na já citada “Advertência” ao volume de *Várias histórias*:

O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos (ASSIS, 1957, p. 5).

Interessante que a fragmentação e a banalidade muitas

---

<sup>9</sup> V., em especial, a resenha crítica que Poe escreveu sobre **Twice-Told Tale**, de Hawthorne (POE, 1987, p. 125-141).

vezes aparentes em Machado escondem, na verdade, conteúdos que podem escapar ao leitor desavisado: a hipocrisia, o jogo de aparências, o mal-estar que domina as personagens. Antonio Candido lembra esse caráter das histórias machadianas, que se afeiçoam mais ao estilo dos produtores e consumidores de literatura do século XX do que propriamente ao público do XIX:

Muitos dos seus contos e alguns dos seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos (CANDIDO, 2004, p. 22).

O tema da cidade – com o seu bulício característico – começa a ser incorporado pela literatura com intensidade ao longo do século XIX, consequência do aumento das oportunidades financeiras em seu reduto. Se, por um lado, o agito citadino moderno convida à fruição do movimento e do fugaz, por outro, conduz a momentos de isolamento e de abstenção do convívio humano. É o paradoxo da modernidade, em que o ser humano, no momento em que cada vez mais pessoas se aglomeram nas cidades, sente-se mais sozinho, não conseguindo estabelecer vínculos plenos. Nessa clivagem, nos dois contos, afloram figuras ficcionais incapazes de encararem os seus próprios medos e recordações, recaindo em relações frágeis. São personagens que não suportam ficar sozinhas, embora, de modo contraditório, também não estreitem nenhum laço duradouro quando em meio às multidões, pois a ânsia de preencherem seus vazios interiores resulta em ligações imediatistas, efêmeras e, afinal, insatisfatórias.



## Referências

ASSIS, Machado de. **Contos**: uma antologia. 2 v. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Várias histórias**. Rio de Janeiro: Jackson, 1957.

\_\_\_\_\_. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Jackson, 1946.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIXON, Paul. **Os contos de Machado de Assis**: mais do que sonha a filosofia. Porto Alegre: Movimento, 1992.

FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. **Machado de Assis**: um escritor na capital dos trópicos. Porto Alegre: IEL, São Leopoldo: Unisinos, 1998.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Primeira parte. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. **Contos**: uma antologia. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-55.

GOTLIB, Nácia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

KLEIN, Melanie. **O sentimento de solidão: nosso mundo adulto e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

POE, Edgar Allan. **Ensayos y críticas**. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1987.

\_\_\_\_\_. **Poemas e ensaios**. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

\_\_\_\_\_. **Contos de terror, de mistério e de morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **Novelas extraordinárias**. São Paulo: Clube do Livro, 1945.

## (Auto)biografia e autoria no caldeirão do Bruxo

André Luis Mitidieri<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho dispõe-se primeiramente a situar o "mito autobiográfico", lançado por Mário de Alencar logo após o falecimento de Machado de Assis. Seguida tanto por críticos quanto por biógrafos, a ideia de que o escritor se projetaria em suas personagens perdura até o silenciamento que lhe impõe a crítica modernista. Rever, entre outros, os trabalhos de Augusto Meyer e Lúcia Miguel-Pereira, elaborados nos anos de 1930, permite demonstrar que a reabilitação da perspectiva biográfica desempenha importante papel na futura difusão da obra machadiana. Até a década de 1960, embora revigorado por visões filosóficas-existencialistas e sob vigilância da nova crítica exercida nas universidades, o ângulo biográfico não deixa de assinalar uma das dimensões de análise à produção de Machado - leitura cognitiva, existencial ou expressiva. A essa vem somar-se, a partir de finais dos anos 60 do século XX, a leitura mimética, representativa ou sociológica. Por sua vez, a leitura construtiva ou formal, marcada por abordagens interdiscursivas do discurso narrativo e inaugurada com o influxo dos aportes pós-estruturalistas no Brasil, vai conviver com uma nova dimensão para estudos do ficcionista carioca - a transitiva ou relacional, focada na crítica e na recepção da obra junto ao leitor. Os dois últimos tipos de leitura mencionados permitem indicar, nos romances de Machado, uma presença nada gratuita de

---

<sup>1</sup> Prof. Doutor da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Departamento de Letras e Artes.

gêneros (auto)biográficos reconhecidos como tais, seja como procedimento dialógico e/ou interdiscursivo, seja como pilar estruturante dos textos ficcionais.

**Palavras-chave:** crítica literária; espaço biográfico; história da literatura; leitura; Machado de Assis.

### **Autobiographical and authorship inside Wizard's caldron**

**Abstract:** This paper purposes at first to place "autobiography mith", which was featured by Mário de Alencar after Machado de Assis death. The thought that the author define himself on his characters is followed by critics and biographers and it lasts until his silencing which was imposed to him by the modernist criticism. A review on Augusto Meyer and Lúcia Miguel-Pereira works, which were produced on 1930's is important to demonstrate that the rehabilitation of biography perspective takes an important place to spread Machado's work in the future. Until the 1960's, although it had been restored by philosophical-existentialist viewings and also being under watching of new criticism practiced in the universites, the biographical angle takes possible to signalize one of the dimensions of the analysis to Machado's productions – cognitive reading existential or expressive. In order of improvement the mimetic, representative or sociological reading is added from the 1960's endings. In turn, the constructive or formal reading once marked by interdiscursive approaches of the narrative discourse and inaugurated by the just arrived post structuralism flowing, will trace a relationship with the new perception for the carioca studies – the transitive

or relational which was focused on the criticism and the reception by the reader. The latest two reading types mentioned previously may indicate on Machado novels a non free presence of autobiographical genres, which are recognized such as they are, whether as dialogical procedure and interdiscursive or base for fictional texts.

**Keywords:** literary criticism; biographical space; literature history; reading; Machado de Assis.

Durante o século XIX e princípios do século XX, não se mostram nada desprezíveis os estudos críticos incapazes de apartar o ser histórico Machado de Assis das instâncias autoral e narrativas de seus romances. No que diz respeito à transformação de sua imagem pública, “Páginas de saudade” - capítulo de **Alguns escritos** (ALENCAR, 1910) - ocupa lugar destacado. Autobiográfico, o primeiro texto a oferecer informações biográficas acerca de Machado veiculou alguns tópicos que se repetiriam em outros textos biográficos,

tais como a contradição aparente entre o escritor e o homem, ‘que entretanto não eram nem distintas nem opostas, senão uma só figura, que se velava ou descobria voluntariamente, pelo respeito de si mesma e o receio de não parecer sincera, aos olhos dos outros’ (AE, p. 30), fruto da incompreensão de características como a delicadeza, a discrição e a reserva exagerada, a falta de paciência com os derramamentos afetivos, o constrangimento com a epilepsia, tanto quanto o cuidado em dar como prontos seus originais (WERNECK, 1996, p. 59).

Mário de Alencar também revelava um segredo que Machado lhe confessara em carta: o fato de dona Carmo, personagem da obra literária **Memorial de Aires**, fundamentar-se na mulher do ficcionista, Carolina Novais. Estavam lançadas as bases do “mito autobiográfico”, a ser construído por biógrafos e por críticos. Além disso, a confluência do homem desinteressante a um autor que começava a interessar, da “alma boa” para a “alma esquisita”, que “ainda em vida poucos entendiam” (ALENCAR, 1910, p. 33) marcaria por igual a crítica machadiana.

O trabalho crítico publicado em 1912 por Alcides Maya - **Machado de Assis**: algumas notas sobre o *humour* - declarava que o escritor carioca se havia retratado na personagem Luís Garcia, do romance **Iaiá Garcia** (1878). A partir daí, viria a projetar-se em suas criaturas ficcionais, convertendo-se nas “autofotografias” de Brás Cubas, de Dom Casmurro e do Conselheiro Aires:

Todos os romances de Machado de Assis constituem, com o apêndice dos contos, o seu livro d’alma; dir-se-ia, lendo-os, que os publicou o artista como folhas destacadas de um diário onde lapijasse irônico, em esboços, em alegorias, em efígies, as impressões, os ridículos, as tristezas, os acasos da existência. Nos volumes de vulto e em vários passos de novela ou devaneio pessoal, apenas manchado, os protagonistas são pseudônimos transparentes de si mesmo e o texto espelha opiniões íntimas, expressas numa fábula dissimuladamente objetiva (MAYA, 2007, p. 37).

Os paralelos entre, de um lado, o ser histórico e, de outro, seu autor e seus narradores, faziam-se acompanhar da projeção autobiográfica do criador nas criaturas, tanto em críticas aos trabalhos ficcionais do literato quanto em representações biográficas do intelectual. A primeira biografia nele focada, resultante das conferências ministradas por Alfredo Pujol (1917) em São Paulo, conjugava a evolução literária, bem como a grandeza e singularidade da obra, ao caráter do ser humano, aos contornos de sua personalidade, a um perfil moral exemplar. Ainda que o biógrafo procedesse a uma *mélange* entre os métodos de Saint-Beuve e Plutarco, habilitava o romancista a ocupar um enunciado que, conforme o paradigma vigente para o gênero biográfico - romântico-positivista<sup>2</sup> - então se reservava a celebridades distinguíveis pelo ideal de individualização.

Amizades intelectuais de peso, fontes literárias e autores europeus, notadamente franceses, bem como grandes homens de letras, sustentavam a construção de uma “ética da conformidade”. Um “espelho de exemplos” deveria refletir, em destaque, a imagem “do escritor brasileiro, criando entre os dois modelos refletidos uma hierarquia dúbia, que pode igualar,

---

<sup>2</sup> Estendendo-se do século XVIII às primeiras décadas do século XX, o paradigma romântico-positivista do gênero biográfico substituiu as funções moral e religiosa, do paradigma clássico, pela informação objetiva sobre destacada personalidade. Os atributos humanos vinculados a moldes universais dariam lugar a certo ideal de individualização. A dramatização de uma interioridade cada vez mais solitária responsabilizava-se por encaminhar os enunciados biográficos ao avanço da “literalização”, de forma que os processos narrativos e representacionais tomavam espaços à retórica e à tópica da Antiguidade (Cf. MADELÉNAT, 1984, p. 51-62).

quando se trata de apontar o mérito e o renome literários, mas que pode afastar, para valorizar o nome do brasileiro, quando se trata de qualidades morais ou de traços da personalidade” (WERNECK, 1996, p. 78).

Ao raiar do século XX, as questões biográficas davam lugar a outros parâmetros (estilísticos, formalistas, morfológicos, psicológicos etc.) para abordagem às produções literárias, o que coincide temporalmente com a derrocada do paradigma romântico-positivista da biografia. Não importa aqui, todavia, considerar rigidamente as mudanças de paradigmas que, afinal, não transcorrem de modo tão fixo em determinado período, mas as “alterações na estrutura das relações de força simbólica que define o campo intelectual num dado momento” (Id. Ibid. p. 25). Nesse sentido, por volta da década de 20, começava-se a desacreditar o “historicismo”, assinalado por uma espécie de afetividade entre historiador e objeto, pela canonização da historiografia burguesa e a ideia de um tempo cronológico linear.

Os historiadores então julgaram o gênero biográfico inadequado, devido à carência de articulações lógicas e de procedimentos analíticos. No entanto, as biografias recuperavam prestígio junto ao público leitor, a partir do desenvolvimento dos meios de comunicação e das modernas invenções, como o cinema. Existem poucas informações disponibilizadas acerca de Machado nessa época. Após o volume de cartas que trocara com Joaquim Nabuco receber prefácio de Graça Aranha (1942) em 1923, seguiu-se

quase uma década de silêncio, passando pouco



menos que despercebidos os tardios comentários que lhe dedicou Luís Murat, em 1926. Um ou outro pequeno ensaio, artigo de revista ou de jornal, e até algum livro inteiro, mal e mal percebido, não conseguiam quebrar o silêncio (PEREIRA, 1959, p. 257).

Nos anos 30, surgiram os livros de Fernando Nery, Mario Cassanta, Teixeira Soares e Viana Moog.

O modernismo literário brasileiro não teve mesmo na crítica seu ponto mais forte. Conforme Wilson Martins (2004, p. 592), dois nomes lembrados a esse propósito realizaram seus trabalhos fora do movimento, e por razões diversas. De uma ou de outra maneira, suas restrições ao intelectual fluminense calcaram-se no parâmetro biográfico. Assim, Tristão de Athayde havia confessado

em 1935 o ‘ressentimento’ provocado pelo escritor; da sua parte, Mário de Andrade observa, em 1939, que ‘a um Machado de Assis só se pode cultuar protestantemente’, já que ‘não se pode amá-lo’ (ZILBERMAN, 2005, p. 8).

Uma novidade à crítica machadiana era trazida por Augusto Meyer (1935)<sup>3</sup> quando, ao aprimorar o raciocínio de Alcides Maya, fundamentava-se em sujeitos ficcionais para chegar ao próprio sujeito, e objeto de seu trabalho ensaístico, ou seja, ao Machado

---

<sup>3</sup> A coletânea **Machado de Assis** (1935) foi relançada pelas editoras São José (1952) e Simões (1958). Junto com o ensaio “Machado de Assis”, de *À sombra da estante* (1947) e uma série que abarca diversos trabalhos, intitulada “Presença de Machado de Assis” (1938-1958), esses textos compõem o volume **Machado de Assis** (MEYER, 2005).

do “subterrâneo”. A reabilitação da perspectiva biográfica em análises literárias renovaria a linguagem dos críticos e jogaria papel fundamental na difusão, conseqüentemente, na recepção da obra machadiana. Assim, Lúcia Miguel-Pereira (1936) afirmava que **A mão e a luva**, **Helena** e **Iaiá Garcia** constituem “ficções autobiográficas”. Para a mesma ensaísta, **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1881) e **Quincas Borba** (1891) dariam acesso ao sujeito escrevente:

a ausência de distinção entre criador e criatura evidencia-se, ainda, pela simbiose que a autora estabelece entre Machado de Assis e o Conselheiro Aires, o qual representaria a imagem que Machado de Assis forjara de si mesmo para a posteridade (SARAIVA, 1993, p. 17).

No período durante o qual elaborava o referido trabalho, Miguel-Pereira vinha testando

versões do *romance de formação* em suas narrativas ficcionais. Experimentação que transporta para a biografia e que fornecerá, mais tarde, as bases para as análises que fará das obras de Machado de Assis e Lima Barreto em **Prosa de ficção**. Aos poucos, vai-se delineando, mediante cortes sincrônicos marcados, não exatamente uma história da literatura brasileira, mas a história, ainda que em fragmentos, de um tempo em que a nossa cultura ainda confiava no ‘poderio das letras’. Revistas literárias como **Boletim de Ariel** e **Revista do Brasil** firmavam o consenso sobre a necessidade de casamento entre a biografia e o romance. Em meio

a obras acerca da realidade brasileira e da história da cultura, da política e da economia do Brasil, ao lado do surto editorial do romance regionalista, as biografias começam a inventar uma nova tradição de estudar o perfil de personalidades da política e das artes no Brasil (WERNECK, 1996, p. 27).

Mesmo que expressasse noções de inferioridade racial na tentativa de vincular o “traço mórbido” do artista aos “impulsos do nevropata” e a sua identidade mestiça, a biógrafa se afastou da patografia, evitando, por igual, perspectivas eugênicas radicais em vigor naquela época. Ela foi criticada por Lydia de Alencastro Graça em razão de ter considerado “textos literários como confissões declaradas ou involuntárias” (WERNECK, 1996, p. 114). Segundo essa, quando

se quer fazer estudo de temperamento de um homem de letras, deve-se tomar como fonte documental a correspondência e não sua obra literária. Ora, a correspondência de Machado de Assis ‘revela o mais frio dos literatos’ (WERNECK, loc. cit.).

Além disso, uma “face mórbida”, já antes revelada pelo livro de Luiz Ribeiro do Valle (1918), se associaria ao estudo de Peregrino Jr. (1938) que perscrutava “os desvãos clínicos ainda obscuros da vida e da obra de Machado” (PEREIRA, 1959, p. 258). Em ambos os casos, as análises da ficção literária conjugam-se à dissecação do caráter de um homem doentio.

Apreciações à ficção de Machado ganhariam novos ânimos por ocasião dos 100 anos de seu nascimento

(1939) e dos 50 de sua morte (1958). No primeiro momento, a nova forma de estudar sua obra não cortaria os laços com a perspectiva biográfica, como demonstram os textos de Meyer, Miguel-Pereira, e também de Mário Mattos (1939). Norteados principalmente por fatores de cunho psicológico, os críticos tinha por fim

estabelecer uma corrente recíproca de compreensão entre a vida e a obra, focalizando-as de acordo com as disciplinas em moda, sobretudo a psicanálise, a somatologia, a neurologia (MELLO E SOUZA, 1970, p. 20).

Durante as celebrações do centenário do romancista, Moysés Vellinho aponta um dos problemas da história literária brasileira:

surpreender, nas páginas de Machado de Assis, os liames aparentemente invisíveis que fundem na mesma expressão de desconforto a obra e o autor. Há, de certo, um vínculo substancial entre a ficção machadiana e a natureza psíquica de seu criador (VELLINHO, 1960, p. 17).

No editorial da edição da **Revista do Brasil** comemorativa à efeméride, Octávio Tarquínio de Souza concede

ao artista uma função participante, de homem de ação, que se realiza através de sua obra, recuperando-lhe um caráter político até então negado, ou abafado, inclusive pelos estudos biográficos que enfatizaram, baseados em

diagnósticos psiquiátricos, a timidez e o absenteísmo do escritor (WERNECK, 1998, p. 71).

Os anos 1950 redefinem a recepção da literatura machadiana. À frente da mudança de rumo está Augusto Meyer, condenando veementemente a crítica biográfica e conclamando os devotos de Machado de Assis a aderirem a um programa de produção crítica sobre a obra, compreendendo edição crítica, estudo estilístico, revisão bibliográfica e crítica (WERNECK, 1999, p. 78).

Meyer lidera um dos eixos interpretativos à produção machadiana – da leitura cognitiva, existencial ou expressiva (Cf. BOSI, 2006, p. 27-33; BOSI, 2009, p. 17-18) – compartilhado precursoramente com Barreto Filho (em *Introdução a Machado de Assis*, publicado no ano de 1947), Alcides Maya e José Veríssimo. O comentário desse crítico ao romance **Quincas Borba** procurava “na obra de Machado pulsações filosóficas e existenciais, válidas não só no Brasil, mas em todos os quadrantes” (GUIMARÃES, 2004).

Por sua vez, na segunda edição do ensaio “Machado de Assis”, incluído em *À sombra da estante* (1947), afirma o crítico sul-rio-grandense:

o escritor não pode escolher livremente e, por outro lado, quando escreve, deixa as virtudes quotidianas no tinteiro. No ato de escrever, ele já não é homem, produto moral e social de todos os dias, mas uma libertação e às vezes uma superação de si mesmo. Em parte, uma errata de si mesmo (MEYER, 2005, p. 72).

Entre as décadas de 1930 e 50, seus capítulos duma futura **Biografia póstuma de Machado de Assis**<sup>4</sup> observam que a construção oficialista do intelectual fluminense provocou certo desvio à dimensão psicológica, característica de seu trabalho ficcional, negando o pessimismo do autor ou reduzindo-o a um “ceticismo benévolo”. Inclusive o trabalho de Alcides Maya sofre reparos “devido ao abrandamento da visão amarga do escritor, transformando-o num ‘forte bom, vencido mas sobranceiro à derrota’” (WERNECK, 1996, p. 152).

Em um desses ensaios, “De Machadinho a Brás Cubas”, além de sublinhar as **Memórias póstumas** como ponto-chave na obra machadiana, Meyer destaca as relações entre a experiência do artista e a experiência do homem, buscando a preservação de seus distintos espaços. Em outro ensaio, “O autor e o homem”, distingue a instância autoral, como figura manifesta em seus textos, do escritor, enquanto posição de sujeito:

Conhecer plenamente a vida do homem, para bem interpretar a obra, ainda não é tudo, e depois da biografia propriamente dita, começa a biografia do autor, isto é, do Eu ideal projetado em segunda vida no tempo, a envolver na fantasia dos leitores, na síntese crítica, nos estudos de texto, na história literária em geral (MEYER, 2005, p. 144).

---

<sup>4</sup> Os textos que comporiam a **Biografia póstuma**, mas acabaram integrando uma coletânea de estudos diversos - **Presença de Machado de Assis** (1938-1958) - são: “Machado de Assis” (1947); “Os galos vão cantar”; “O enterro de Machado de Assis”; “Anedota machadiana”; “Uma cara estranha” ou “De Machadinho a Brás Cubas”; “Trecho de um posfácio”; “O autor e o homem”.

O ensaísta contesta Raimundo Magalhães Júnior que, antes de se firmar como biógrafo de Machado, questionara a afirmação de Mário Mattos: “as personagens explicam o autor”, leia-se, o escritor. Visando defendê-la, Meyer reclama o afastamento da biografia do sujeito, em favor de uma interpretação centrada no estudo de sua obra, ressaltando que a qualidade da fantasia, impressa nos textos machadianos, nutriu-se igualmente dos aspectos mais sombrios da existência. Todavia, o crítico realça o conceito de “dissociação literária”, ausência de

identidade entre homem (indivíduo concreto e real na sua vida de relação) e autor, isto é, o escritor no ato de criar um mundo imaginário, seja como potencialidade ou realização (CARVALHAL, 1976, p. 32).

Na seguinte década, disposto a rever algumas imagens falsas, veiculadas por trabalhos que desconheciam grande parte dos escritos de Machado, Raimundo Magalhães Júnior (1955)<sup>5</sup> publica sua esperada biografia. Contudo, não foge à verificação das contradições escritor-autor, notada na seguinte citação:

Se as condições ambientes não lhe ensejaram a ascensão, como a tantos outros, e achou mais prudente retrair-se, isolar-se, obedecendo ao instinto de defesa e ao desejo de segurança, sua obra no-lo apresenta não como alguém que detestasse ou desprezasse a política, como atividade menos digna ou malsã, mas

---

<sup>5</sup> Uma edição de 1981 reúne as duas obras de Magalhães Jr. sob o título **Vida e obra de Machado de Assis**.

como um aspirante frustrado à vida pública (MAGALHÃES JR., 1981, p. 100).

No prosseguimento de sua pesquisa, cujos novos resultados são trazidos a público em 1958, o biógrafo modera no tom, mas não deixa de atacar biógrafos antecessores, segundo ele, responsáveis pela difusão de imagens negativas do ficcionista.

Os nomes, os grupos, as redes de intimidade e confiança são reconstituídas para limpar a imagem do homem de coração seco ou do homem que, segundo João do Rio, preferia ter raríssimos amigos no desejo da harmonia geral, que o mestre imaginava poder ser conquistada pela anulação parcial das vontades ambientes (WERNECK, 1998, p. 80).

Em ambos os trabalhos, de 1955 e 1958, embora afirme perseguir o rigor documental, Magalhães Júnior utiliza trabalhos ficcionais de Machado, a fim de livrá-lo - com a nova imagem do autodidata, um tanto quanto similar à do artista em formação, construída por Lúcia Miguel-Pereira - dos rótulos de absenteísta e indiferente à abolição da escravatura.

José Brito Broca (1957) também busca eximir o intelectual das acusações de omissão quanto aos temas da raça e da escravidão, mas para tanto, se ampara em seus textos ficcionais. Do mesmo modo, Wilton Cardoso (1958) publica análises que, devendo focar **Tempo e memória em Machado de Assis**, não se furtam de procurar rastros pessoais em sua obra. O estudo de Agrippino Grieco (1959) - repleto de informes acerca



da vida do escritor carioca - rende-lhe enxovalhos, dos quais se defende no intróito ao livro posterior:

Não sei converter num elemento burguês, num valor oficial, num medalhão, o espírito mais livre, mais voltairiano que nosso país já produziu, incapaz de venerar a religião, o patriotismo, a família, o exército, o parlamento e o resto, sem excluir o próprio Cristo (GRIECO, 1969, p. 5-6).

Nem tão somente nesses casos, os aspectos críticos a considerar na ficção do autor andam lado a lado com as informações de ordem biográfica acerca do sujeito histórico. Isso pode ser visto tanto nas biobibliografias<sup>6</sup> machadianas quanto nas biografias de Machado, produzidas nos anos 1930 e posteriores – desde José Maria Bello (1952), Gondim da Fonseca (1960), Miécio Tati (1961) e Luiz Vianna Filho (1965) a Jean-Michel Massa (1971) e Raimundo Magalhães Júnior (1981). Desses dois últimos pesquisadores, tanto as biografias quanto os trabalhos de identificação e compilação de textos dispersos (assinados por Machado de Assis ou sob pseudônimos) auxiliam a estabelecer ou a reforçar sua autoria no panorama literário brasileiro.

As décadas de 1960 e 1970 assistem à consagração de outra vertente de abordagem à obra machadiana – leitura mimética, representativa ou sociológica (Cf. BOSI, 2006, p. 37-49; BOSI, 2009, p. 17-32). No entanto, em texto integrante da primeira edição de sua **História da literatura brasileira**, Nélson Werneck Sodré (1938)

---

<sup>6</sup> Tal é o protótipo de José Galante de Sousa (1955, 1958). Ubiratan Machado (2005) atualiza seu trabalho, recuperando fontes posteriores às indicadas em tais publicações.

já parecia refinar as conclusões de Lúcia Miguel-Pereira (1936) e também confirmar o *insight* de Arariper Júnior (1893), revelado por sua análise a **Quincas Borba**. Sodré advertia que a ficção de Machado não carrega traços

daquele real que se detém à superfície e que nela se esmera, mas do outro, que se aprofunda, que possui outra dimensão e que, por isso mesmo, ganha em relevo e surge inteiro aos olhos do leitor (p. 501).

Astrojildo Pereira reitera tal visão ao mostrar

aquilo que está bem à mostra, mas que tanta gente insistia em não ver: de como nos romances e contos do autor do **Dom Casmurro** encontramos o espírito vivo de um longo período da civilização brasileira (BRITO BROCA, 1957, p. 12-13).

O autor de **Machado de Assis, romancista do Segundo Império** (PEREIRA, 1944) chama atenção para a fidelidade com que o escritor fluminense evoca

os modos de vida dos bacharéis e barões, das sinhás e sinhazinhas, dos agregados e dos escravos. É um espaço comunitário fundado nas relações de força, onde a separação das classes só é atenuada por poucos cimentos culturais e raras válvulas políticas (MERQUIOR, 1977, p. 170).

A partir de finais dos anos 1960, análises do romance machadiano pela via mimética, representativa

ou sociológica vão-se encorpar com os trabalhos de: Otto Maria Carpeaux (1964), Raymundo Faoro (1974); Roberto Schwarz (1977, 1987); Alfredo Bosi, José Carlos Garbuglio, Mario Curvello e Valentim Facioli (1982); John Gledson (1984, 1986); Leonardo Afonso de Miranda Pereira y Sidney Chalhoub (1988). No mesmo intervalo, traduções de estudos do pensador russo Mikhail Bakhtin difundem-se a partir da Europa, impactando os estudos literários e, assim, as leituras do trabalho ficcional de Machado. Uma nova vertente, “construtiva ou formal” (Cf. BOSI, 2009, p. 17-32), vai consistir na “abordagem intertextual explorada pelas análises do discurso narrativo que ocuparam a cena universitária no imediato pós-estruturalismo” (BOSI, 2006, p. 22).

O trabalho biográfico, crítico e histórico de Agrippino Grieco (1959) já destaca, em meio a exaustivos dados acerca do escritor fluminense, as referências literárias européias que povoam sua obra. A atenção detida no sistema referencial, de certa maneira, une Grieco a Eugênio Gomes (1939, 1949, 1953, 1958, 1967). Numa série de textos, esse crítico contribui para com novos estudos das narrativas ficcionais machadianas. Embora impregnado da perspectiva de fontes e influências, que havia marcado a história literária e a literatura comparada oitocentistas, Gomes sinaliza à abordagem construtiva ou formal.

Importante reorientação da crítica ocorre desde a tradução brasileira do estudo de Helen Caldwell (1960) sobre **Dom Casmurro**. A partir dela, despontam trabalhos inseridos nessa leitura de cunho intertextual, da autoria de José Guilherme Merquior (1977, 1989); Silviano Santiago (1978, 1982) e Enylton José de Sá Rego

(1983). Nem o reforço da textualidade, entretanto, com a semiótica, o estruturalismo francês, a semiologia e o pós-estruturalismo impedem que considerável segmento de estudiosos se repita no ato de não distinguir o sujeito histórico da instância autoral e/ou dos elementos internos de suas obras literárias.

É o que ocorre inclusive com o pesquisador francês Jean-Michel Massa (1971) que, parcialmente feliz em seu empreendimento biográfico, consegue elaborar apenas o “retrato de Machado quando jovem”. O biógrafo não deixa de utilizar textos ficcionais em primeira pessoa como documentos, por exemplo, “quando se trata de colher informações sobre ‘a vida calma e tranqüila das grandes propriedades coloniais” (WERNECK, 1996, p. 168). Em seu declarado intuito de “desfazer as imagens de introspectivo, de bicho de concha e do homem desinteressado na política, que vários biógrafos tentaram atribuir a Machado de Assis” (Id. Ibid. p. 170), sublinha as identificações do escritor com o teatro de salão, modalidade através da qual os escritores buscavam criar e se divertir.<sup>7</sup> A face brincalhona e sociável que, por tal razão, Massa enxerga em Machado, se relaciona com o humor destacado por Alcides Maya e Alfredo Pujol como característico de seus textos ficcionais.

Nesse caso ou em outros, durante um século, grande parte das biografias ou produções de caráter biográfico centradas no intelectual fluminense vincula-

---

<sup>7</sup> No desenvolvimento de suas pesquisas, Massa detecta extravios de volumes na biblioteca do intelectual a biografar. Algumas informações a respeito da história de vida do Sr. Joaquim Maria Machado de Assis (sujeito histórico) e da história editorial do escritor (atividade, função de sujeito) são recuperadas pelo biógrafo. Outras, perderam-se para sempre.

se intimamente a contornos buscadas em sua obra de ficção. A recíproca também se mostra verdadeira, embora as perspectivas críticas em torno ao romance machadiano ganhem outras dimensões a partir dos anos 1990. Ao mesmo tempo, o mercado editorial globalizado assiste ao “boom (auto)biográfico” enquanto autobiografia, biografia, diário íntimo, memórias e notações culturais de semelhante ordem passam a merecer estudos universitários de maior fôlego no Brasil.

Até a década de 1980, a quase ausência de discussões a respeito do espaço biográfico e de suas relações com a ficção narrativa pode explicar-se pelo caráter textualista do qual se revestiu a teoria da literatura. O panorama se modifica, entretanto, pois

uma instância mais primordial do contato com a literatura reside no reconhecimento de que a leitura é um saber cuja pertinência quem decide é o leitor, no quadro de sua vida. As explicações teóricas clássicas, como a mimese ou o reflexo estético, assinalaram rumos no passado. Esse tipo de preocupação hoje em dia adquire outras implicações quando se pensa que o mundo mimetizado ou refletido não é uno mas múltiplo e que nem mesmo o sujeito que produz a obra ou aquele que a lê é homogêneo (BORDINI, p. 12-13, 2006).

No contexto de revisão das perspectivas críticas em torno de Machado e sua literatura, conforma-se uma quarta dimensão de abordagem, transitiva ou relacional, tendo “a ver com a crítica ou a recepção de uma obra junto ao leitor” (BOSI, 2009, p. 18). Essa vertente soma-

se à via construtiva ou formal, oferecendo base para situarmos a presença e a recepção de gêneros (auto) biográficos, bem como de autores e textos que deles se utilizam, nos romances do escritor. Seus recursos estilizacionais ou interdiscursivos permitem-nos considerar de forma menos preconceituosa a noção de “pseudo-autobiografia” observada por Augusto Meyer (1965, p. 47) em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, **Dom Casmurro** e **Memorial de Aires**.

O crítico sul-rio-grandense afasta-se do restritivo ângulo biográfico que havia pesado sobre a crítica literária e a história da literatura no Oitocentos brasileiro. Entretanto, nas análises cognitivas, existenciais ou expressivas de Meyer e seus precursores, uma latente capacidade para redimensionar o papel da biografia na obra ficcional machadiana extravai-se diante das abordagens miméticas, representativas ou sociológicas que ganham terreno entre as décadas de 1960 e 90. Eximindo-se da projeção autobiográfica do ficcionista em algumas de suas personagens, as “vibrações existenciais e filosóficas” notadas por José Veríssimo (1892) e a dissimulação contida na ideia de “autofotografia” expressa por Alcides Maya (2007, p. 37) não impedem que nos acerquemos à proposta de situar a estilização do vasto espaço biográfico, a interdiscursividade com ele firmada e sua recorrência nas estruturações narrativas entre os ingredientes acrescentados pelo Bruxo do Cosme Velho a um caldeirão que ainda ferve sobre os fogos cruzados da recepção crítica.

## Referências

ALENCAR, Mário de. **Alguns escritos**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Ideias e sandices do ignaro Rubião. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 5 fev. 1893.

BELLO, José Maria. **Retrato de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: A Noite, 1952.

BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, p.11-22, 2006.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006).

\_\_\_\_\_. Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica. **Machado de Assis em Linha**, Rio de Janeiro; São Paulo, n. 4, p. 17-32, jul-dez. 2009. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero04/num04artigo02.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

\_\_\_\_\_; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mario; FACIOLI, Valentim. **Machado de Assis**. São Paulo, Ática, 1982. Coleção Escritores Brasileiros: Antologia & Estudos.

BRITO BROCA, José. **Machado de Assis e a política e outros estudos**. Rio de Janeiro: Simões, 1957.

CALDWELL, Hellen. **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002. (1ª ed. 1961).

CARDOSO, Wilton. **Tempo e memória em Machado de Assis**. Belo Horizonte: [s.l.], 1958.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O crítico à sombra da estante**. Porto Alegre: Globo, 1976.

FAORO, *Raymundo*. **A pirâmide e o trapézio**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1974.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro**. Trad. por Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 1991. Título original: *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Francis Cairns, 1984.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis: ficção e história**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, Eugênio. **Espelho contra espelho**. São Paulo: Ipê, 1949.

\_\_\_\_\_. **O enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

\_\_\_\_\_. **Influências inglesas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: São José, 1939.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis: visões e revisões**. Rio de Janeiro: São José, 1958.

\_\_\_\_\_. **Prata da casa: ensaios de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: A Noite, 1953.



GONDIM DA FONSECA, Manuel José. **Machado de Assis e o hipopótamo**: uma revolução biográfica. São Paulo: Fulgor, 1961.

GRAÇA ARANHA, José Pereira da. **Machado de Assis e Joaquim Nabuco**: comentários e notas à correspondência. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. Primeira edição em 1923.

GRIECO, Agrippino. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

GUANABARA, Alcindo. Discurso. **A Imprensa**, Rio de Janeiro, 01 out. 1908

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 51, São Paulo, may/aug. 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000200019](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200019)>. Acesso em: 12 jul. 2008.

MACHADO, Ubiratan. **Bibliografia machadiana**. São Paulo: EDUSP, 2005.

MADÉLÉNAT, Daniel. **La biographie**. Paris: PUF, 1984.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Machado de Assis desconhecido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1955.

\_\_\_\_\_. **Ao redor de Machado de Assis**: pesquisas e interpretações. Rio de Janeiro: CNB; Ilustrada, 1958.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 4 v. v. 1.

MARTINS, Wilson. A crítica modernista. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 591-634. 6v. v. 5.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis**: ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MATTOS, Mário. **Machado de Assis**. O homem e a obra. Os personagens explicam o autor. São Paulo: Nacional, 1939.

MAYA, Alcides. **Machado de Assis**: algumas notas sobre o *humour*. 3. ed. rev. Santa Maria, RS: Movimento, 2007. Obra lançada originalmente no ano de 1912.

MELLO E SOUZA, Antonio Cândido de. Esquema de Machado de Assis. In: MELLO E SOUZA, A. C. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 17-37.

MERQUIOR, José Guilherme. Machado de Assis e a prosa impressionista. In: MERQUIOR, MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 154-187.

MERQUIOR, José Guilherme. **Machado em perspectiva**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1989.

MEYER, Augusto. **A forma secreta**. Rio de Janeiro: Lido, 1965.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Porto Alegre: Globo, 1935.

MEYER, Augusto. Machado de Assis. In: Meyer, Augusto. **Machado de Assis**. Porto Alegre: IEL; Corag, 2005. p. 61-84. (Coleção Meridionais).

MEYER, Augusto. **À sombra da estante**. Porto Alegre: Globo, 1947.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. São Paulo: Nacional, 1936.

PEREGRINO JR., João. JR., João. **Doença e constituição de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1938.

PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos**. Rio de Janeiro: São José, 1959. Ensaio antes publicado na **Revista do Brasil**, n. 12, jan. 1939.

PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis, romancista do Segundo Império**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944.

PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda;  
CHALHOUB, Sidney (Orgs.). **A história contada: capítulos de história social na literatura do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis**. São Paulo: Tip Brasil, 1917.

REGO, Enylton José de Sá. **O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIBEIRO DO VALLE, Luiz. **Psicologia mórbida na obra de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello & Cia, 1918.

SANTIAGO, Silviano. A retórica da verossimilhança. In: SILVIANO, Santiago. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46. Primeira ed. 1978.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARAIVA, Juracy Ignez Assmann. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: EDUSP, 1993. Livro relançado em 2009, sob o título abreviado **O circuito das memórias**.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SOUSA, José Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: INL, 1955.

SOUSA, José Galante de. **Fontes para o estudo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: INL, 1958.

TATI, Miécio. **O mundo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura, 1959.

VELLINHO, Moysés. Um brasileiro contra a paisagem. In: VELLINHO, M. **Machado de Assis: histórias mal contadas e outros assuntos**. Rio de Janeiro: São José, 1960. p. 12-34.

VERÍSSIMO, José. Um novo livro do Sr. Machado de Assis. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1-2, 11 jan. 1892.

VIANNA FILHO, Luiz. **A vida de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

WERNECK, Maria Helena. Biografias de Machado de Assis: admiração e história literária. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 71-80, nov. 1998.

WERNECK, Maria Helena. **O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

ZILBERMAN, Regina. Machado de Assis conforme Augusto Meyer. In: MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Porto Alegre: IEL; Corag, 2005. p. 5-10. (Coleção Meridionais)



## O texto, o mundo, a crítica: ficção brasileira e história

Paulo César Silva de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho faz parte das investigações acerca das relações entre literatura brasileira e história, objeto de dois projetos de pesquisa em curso na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O artigo pretende estabelecer um percurso de leitura que envolve quatro autores brasileiros de épocas distintas, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Raduan Nassar e Bernardo Carvalho. A ficção desses autores provoca a emergência de um pensamento crítico-literário renovado. Defendemos a ideia de que há um “mundo crítico do texto” que dialoga e desconstrói o “texto crítico do mundo” afetado pelo contexto com/contra o qual se relaciona. Deste modo, interrogamos na literatura de que forma se estabelecem o pensamento histórico, social, político e filosófico, dentre outros *entre-lugares* discursivos.

**Palavras-chave:** Brasil. Ficção. História. Teoria. Desconstrução.

## Text, world and criticism: Brazilian fiction and history

**Abstract:** This text aims at introducing a research on the relations between Brazilian literature and history,

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Professor Titular da Uniabeu. Doutor em Letras – Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

themes that are contemplated by two projects developed at the State University of Rio de Janeiro. The article promotes a critical reading of four Brazilian writers belonging to different historical periods: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Raduan Nassar and Bernardo Carvalho. In their fictional works we will verify how historical comprehension can be understood and criticized. We defend the idea of a “critical world of the text”, which dialogues and deconstructs what is understood as “the critical text of the world”, a view of literature expanded to a multiplicity of concepts coming from the historical, social, political and philosophical areas among others.

**Keywords:** Brazil. Fiction. History. Theory. Deconstruction.

## **Introdução**

Já é um lugar comum afirmar que a Pós-modernidade nos legou um estado de presente contínuo. Sob leis ora etéreas, ora pretensamente insufladas pela desconstrução das vias metafísicas, entre o desejo de não essencializar o pensamento e a atração pela essência, as teorias que refletem o sujeito contemporâneo correm o risco de serem tragadas pela própria trama de desconstrução incessante. É correto dizer que a desconstrução solapou as bases do pensamento metafísico e que já não possuímos referências seguras com as quais possamos nos orientar. Há um traço de nostalgia nessa constatação, mas tratemos de destituí-lo. As bases da metafísica,



após a empreitada desconstrutivista, ficaram abaladas, é certo, mas não é menos certo que, com isso, vislumbramos a possibilidade de trazer à cena vozes antes eludidas pelo discurso.

Empregaremos um termo para discussão, o “mundo crítico do texto”, entendendo a questão do literário como um desafio continuado às discussões sobre os vínculos entre arte e sociedade. Desafiando os defensores e os detratores do cânone, o texto literário pode ainda ser um discurso privilegiado, entretanto, só provisoriamente pode dar conta de nossa perplexidade. Afirmemos, ainda que peremptoriamente, que o discurso literário se coloca a serviço da desconstrução: inaugural, ambíguo e aleatório, ele se fortalece na imprevisibilidade e inevitabilidade de seu próprio jogo. O filósofo Jacques Derrida já disse que o trabalho de desconstrução da metafísica é impossível, infundável, mas é pela ação contínua de desmistificação dos postulados metafísicos que poderemos conceber um pensamento à margem (ou das margens). Ao problematizar essas margens, o crítico, ao se voltar para o discurso literário, pode promover suturas nas certezas metafísicas.

O artigo pretende investigar, por meio da leitura crítica de quatro autores nacionais, de que forma as relações entre literatura, história, desconstrução e discurso estabelecem na ficção inúmeros modos de entrada para o questionamento mais amplo das possibilidades do texto frente aos reclames críticos contemporâneos. Na investigação particular de cada um dos quatro autores aqui elencados – Machado de Assis, Guimarães Rosa, Raduan Nassar e Bernardo Carvalho – esperamos pôr em circulação algumas

provocações crítica, em especial que mais nos interessa, nesse momento: perceber nesse percurso, de que forma as relações entre texto/contexto vão configurando uma espécie de saber literário que retoma e amplia o conceito de história, realismo e representação. Esse percurso funda as tensões entre o que chamamos de relações entre texto e mundo. Daí a noção de que todo texto dialoga com seu contexto ao mesmo tempo em que o cria, sendo produto daquilo que produz. O mundo crítico do texto é, em verdade, um conjunto de estratégias discursivas que estruturam o texto crítico do mundo, destacando nessa relação o papel do autor, do texto e da crítica como elementos ativos na configuração do campo literário.

Seguindo certa cronologia, é imprescindível salientar o pioneirismo da escrita machadiana, que nos legou, por exemplo, nosso primeiro narrador emblemático, o anti-herói Brás Cubas, o qual prefaciou em gestos, atos, palavras a derrocada de um mundo assentado nas bases de uma construção secular das noções da verdade. O mundo para Brás Cubas é um palco de grandes ou pequenas encenações, mas sempre um espaço de representações. Com ele, queremos iniciar nossa leitura, sob o influxo da desconstrução.

## **1 Machado de Assis: ficção, nação, narração**

Em primeiro lugar, traremos ao discurso crítico o Machado artífice da narração, pensador do ato ficcional e de suas implicações, o Machado da provocação ao leitor:

o leitor atento, verdadeiramente ruminante,

tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos até que deduz a verdade que estava ou parecia estar escondida (ASSIS, 1996, p. 1019).

Um segundo Machado, reflete pela escrita sua sociedade e seu tempo:

Segundo parece e não é improvável, existe entre os fatos da vida pública e os da vida particular uma certa ação recíproca, regular e talvez periódica (ASSIS, 1996, p. 605).

A crítica, hoje em uma posição confortável em relação ao texto machadiano, dada a imensa fortuna crítica de que dispõe, tem como principal obstáculo, no entanto, a necessidade de delinear um campo de questionamento. Em nosso caso, é preciso conjugar, como nos mostra Martin-Barbero (1993, p. 19), as novas condições da sensibilidade com as novas condições de saber, o que implica, necessariamente, uma nova leitura sempre que as condições históricas revelarem uma guinada conceitual. Na possibilidade de – hoje, em tempos pós-modernos – reconstruir ou recriar um novo modo de ler o mundo, devemos voltar ao bruxo com novos olhos, pois a própria construção machadiana já era um “novo olhar” sobre a sociedade de sua época e inaugurava criticamente o que a tradição crítica classificou de segunda fase. É com ela que a problematização crítica da história, da representação literária e das estratégias narrativas se torna fórum privilegiado das preocupações do autor. Nossa leitura de dois momentos, o primeiro em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e o segundo

em **Esau e Jacó** (de agora em diante, utilizaremos as iniciais **MpBC** e **EJ**, respectivamente), procura ver como a problematização do real desencobre estratégias ideológicas – frutos da maturidade autoral alcançada por Machado. Sob outro viés, a narrativa Machadiana será compreendida, em síntese, como uma construção discursiva que problematiza a própria ficcionalidade do ficcional. Neste embate entre dois paradigmas críticos, iremos tematizar a questão da representação social e da crise dos postulados românticos, que nos parecem mais apropriadas a uma discussão teórica contemporânea.

As **MpBC** são o fruto do desgaste dos paradigmas românticos. A fusão da crítica social com o questionamento dos mecanismos literários deu origem, na obra machadiana, a uma forma de questionamento da assimétrica sociedade brasileira do século XIX, pulverizando seus complexos mecanismos ideológicos e os remetendo ao leitor por meio de uma determinada formação discursiva inaugurada por um enunciado inovador. É o que faz Machado, na medida em que questiona os próprios recursos da linguagem romanesca, conclamando seus leitores a partilharem de seu jogo discursivo: recorre a uma estratégia de “desfamiliarização” do leitor, retirado do palco das certezas. Porque a sintaxe machadiana desconserta, ela pode estabelecer um maior “estranhamento” que faz de sua prosa um campo de investigações delicado e sinuoso.

No prólogo das **MpBC**, Machado propõe uma “obra difusa”, de “forma livre”, cujas fontes vão de Sterne a Maistre, dirigida à “gente grave” e à “gente frívola” – apontando, de passagem, para a possibilidade de um “leitor ideal” – acentuando ainda a necessidade da

autonomia da obra de arte. Finaliza o prólogo com uma indelicadeza: “um piparote no leitor” (ASSIS, 1996, p. 513). Isso não é pouco, mas Machado vai além. No prólogo da terceira edição, Capistrano de Abreu pergunta se as **MpBC** são um romance; Macedo Soares acentua os vínculos com as *Viagens da minha terra*, de Garrett. Ao primeiro, Machado responde através do próprio Brás Cubas, “que era romance para uns e não para outros”; e também ao segundo dirige Brás Cubas a palavra: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas [...] não sei se lhe meti umas rabugens de pessimismo”. (ASSIS, 1996, p. 512) Ao conferir autoridade à palavra do personagem Brás Cubas, Machado reafirma, recupera e defende a autonomia do ficcional. Como nos lembra Habermas,

o texto pode engolir não somente o autor, mas também a diferença categorial entre ficção e realidade, no momento em que torna transparente em si mesma a operação de produção de um mundo novo (HABERMAS, 1990, p. 242).

Machado marca sua diferença em relação a Sterne e Xavier de Maistre pelo traço distintivo da “volubilidade” e da “desfaçatez de classe”, nas palavras de Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1990, p. 46). O crítico nos mostra que, em Machado,

a narrativa percorre um conjunto discriminado de relações, o que supõe a distância e visão de totalidade próprias ao romance realista (SCHWARZ, 1990, p. 79).

Machado combina a percepção das relações particulares, microscópicas, com um aguçado sentido universal destas mesmas relações, intuindo, de passagem, que as problemáticas do acaso e do jogo também fazem parte de um todo estrutural o qual a prosa quer refletir, daí dificuldade reconhecida por Schwarz de se tratar a prosa machadiana sob um prisma não abrangente.

É nesta perspectiva que, em *EJ*, a novidade do olhar machadiano recorta uma sistemática da cotidianidade do mundo da vida, aliada ao questionamento ético-moral de uma sociedade desigual, cujos princípios e condutas instaurariam, conforme apontou José Paulo Paes (1985, p. 46), uma “ética do egoísmo”, já intuída pelo autor.

No capítulo XXXIX de *EJ*, uma cena cotidiana e banal – um furto – induz os leitores a uma reflexão que é central no romance. Um suposto marginal é levado preso pela polícia, que, por sua vez, é seguida por uma multidão (dupla e contraditória, diz-nos o narrador). Aos reclames de inocência por parte do suposto ladrão, a multidão execra os policiais; outras vezes, não se manifesta, ou, ameaçada pelos policiais, recua. Deste vaivém, o Conselheiro Aires tira duas conclusões: a primeira, de que o fato se deve ao velho intuito de resistência à autoridade; em segundo lugar, que toda liberdade é uma espécie de violação, já que “não há paraíso que valha o gosto da oposição” (ASSIS, 1996, p. 997), diz. Há, no ser, uma “liberdade primitiva”, advoga Aires, que remonta a Adão. Da forma como é pensada, tal liberdade é sempre violadora. Essa dualidade é a mesma que faz com que os valores éticos e morais que

fundam a sociedade sejam representações e, por conta disso, criticáveis. A narrativa, dessa maneira, se mostra como representação de um mundo de representações e em Machado o rigor da observação particular obedece a princípios de validade universal.

Como nada na prosa machadiana é gratuito, a cena enunciativa de EJ e que evoca a questão da multidão lembra a Aires um episódio passado em Caracas. Acompanhado de uma bela dama pouco virtuosa em um quarto de hotel, ouve clamores na rua e pergunta à sua companheira do que se trata, ao que ela explica: “é o governo que cai”. Aires replica: “Mas ouço aclamações...”. A conclusão da dama, bem ao gosto machadiano, é a seguinte: “Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo” (ASSIS, 1996, p. 997). Não é de admirar que o caráter volátil das instituições seja alvo das observações da “jovem comedianta” e que tal caráter vá ainda apontar as dissonâncias do contexto histórico que a obra quer, não simplesmente mimetizar, mas desconstruir. Por isso, quando John Gledson propõe uma abordagem “terra a terra” (GLEDSON, 1986, p. 164) da obra machadiana, em oposição a interpretações estruturalizantes, percebemos os impasses (em) que a crítica (se) coloca. O próprio texto machadiano já apresenta suas advertências ao leitor:

Tudo isso é sabido e banal, mas dá ensejo a dizer de duas barbas do último gênero, célebres naquele tempo, e ora totalmente esquecidas. Não tendo outro lugar em que fale delas, aproveito esse capítulo e o leitor que volte as páginas, se prefere ir atrás da história (ASSIS, 1996, p. 997) (Grifos nossos).

Esse “relaxamento” em relação ao ficcional mostra, em outra passagem, que toda obra é estruturada e não apenas uma mera representação do mundo. Ela é sempre uma construção, representação de representações, mescla de estilos discursivos:

Or, bene, para falar como o meu capucho, porque é que este e o maltrapilho voltaram do grisalho ao negro? A leitora que adivinhe, se pode: dou-lhe vinte capítulos para alcançá-lo. Talvez eu, por essas alturas, lobrigue alguma explicação, mas por ora não sei nem aventuro nada (ASSIS, 1996, p. 978).

As passagens citadas mostram a dificuldade de se conceber uma teoria sociológica convincente que dê conta deste universo de contradições, cuja ambiguidade traz à crítica problemas sempre desafiadores. Devemos, ainda, acentuar que as dificuldades dos estudos culturais em relação ao texto literário residem na tentativa, quase sempre frustrada, de ver a escritura como uma extensão do real, do mundo da vida, e não como um conjunto de ambiguidades cuja ênfase no significante – especialmente em Machado – esvazia especulações meramente sociologizantes. Por outro lado, a homologia entre o significante e os múltiplos níveis de análise destacados na obra aponta para a importância da representação histórica, social e política para a estruturação do texto de Machado.

Uma proposta de leitura crítica sempre parte da comunicação com a obra, distingue autor e leitor e os aproxima sob o manto do estilo, de uma poética. O mundo crítico do texto traduz uma vontade de se



problematizar a “total transformación del campo cultural” (YÚDICE, 1994, p. 47) pelos Estudos Culturais, como propõe George Yúdice, sem perder de vista que o texto não é mero reflexo ou coadjuvante dessas mudanças, mas um mecanismo sempre questionador das contradições do mundo, catalisador das diferenças. A liberdade do texto não nos credencia a emitir, em seu nome, conceitos de verdade.

O mundo crítico do texto é o verdadeiro espaço de democratização na reflexão sobre o mundo, espaço em que as várias vozes se manifestam e refletem as locações da cultura, questionando assim as fronteiras, seus limites e seu alcance.

## 2 Guimarães Rosa: a fala do outro

Se Machado distende o espaço da reflexão crítica e aponta impasses entre a visão estruturalizante e a perspectiva sociológica, em João Guimarães Rosa vamos acentuar a questão da alteridade, visando-a mais especificamente em **Grande sertão: veredas** (*Gsv*, de agora em diante).

Após a revolução machadiana, *Gsv* surge como um marco decisivo na discussão envolvendo literatura, história e pensamento. *Gsv* é a mais bem sucedida tentativa de se pensar a história e a filosofia sem abrir mão do caráter ficcional do relato. Guimarães Rosa se serve da dúvida itinerante de seu narrador, que, por sua vez, interroga a tradição, representada na figura de seu interlocutor, um homem letrado. Ao relatar “causos”, ao expor sua memória à destilação dos fragmentos de

vida vividos (os quais busca caoticamente reagrupar), Riobaldo projeta uma visão subjetiva e diferenciada do processo histórico, cujo centro é o homem em busca de sua historicidade. O Riobaldo da maturidade mostra equilíbrio na formulação das questões encaminhadas a seu interlocutor que também precisa interrogar seu próprio saber no confronto reflexivo com Riobaldo, que toma a palavra e, com seu desconcertante relato, torna-se sujeito de sua própria história. História de um indivíduo que guarda em si um projeto: passar a limpo seu passado. A fabulação do *Gsv* transita por universos determinados pelas indagações de Riobaldo. Através de um trabalho de polimento dos sentidos, encobertos pelo entulho autoritário da palavra, Riobaldo, nas palavras de Guimarães, pretende a busca da coisa “em-si”, de sua singularidade, do lugar onde o homem “meditando sobre a palavra [...] se descobre a si mesmo” (COUTINHO, 1983, p. 83).

Riobaldo é um mestre da fabulação que transita pelos territórios da experiência acumulada, que se cristalizaram em forma de grande interrogação. Como a origem da problemática do herói que narra seus encobrimentos deriva de um passado que Riobaldo tenta evocar (rememorar para organizar), é de se esperar que o caótico da narrativa sobreponha-se a toda tentativa de sistematização. Nas palavras de Guimarães Rosa, “a lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada” (COUTINHO, 1983, p. 93). Assim, o acabamento formal da narrativa fica comprometido pelos desvios impostos pela própria natureza do fato narrado: a descontinuidade entre os processos da vivência e da lembrança. A discussão acerca

do “homem humano travessia” em **Gsv** sugere uma interpretação da historicidade do conceito de homem. Na relação entre Riobaldo e seu interlocutor, a questão da historicidade remonta ao que Homi Bhabha chamou de condição colonial e pós-colonial: *unhomely*, ou, como gostaríamos de chamar, lembrando Jacques Derrida, “errância”. A errância, diz Bhabha, “has a resonance that can be heard distinctly, if erratically, in fictions that negotiate the powers of cultural difference in a range of transhistorical sites” [possui uma ressonância que pode ser ouvida distintamente, embora erraticamente, nas ficções que negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares transhistóricos] [Nossa tradução] (BHABHA, 1994, p. 9). O autor-modelo Rosa, através de Riobaldo, negocia com os mecanismos da diferença cultural, que na narrativa do **Gsv** é representada pela fala do outro, proposta de encaminhamento da discussão sobre a alteridade, o lugar da fala, de quem fala, canto de independência das diferenças. Dessa forma, a arte assombra a história. A palavra, destino do homem, conduz o discurso da diferença através da linguagem. Se a palavra habita as vizinhanças do ser, é meditando sobre ela ou, mais apropriadamente, sobre a linguagem, que Rosa quer marcar a diferença de seu herói. O mundo que ele constrói surge na singularidade de uma visão que propõe a ótica do outro negado pela história, que quer narrar *sua* história. Afirmação da existência, o credo roseano é sempre uma busca da verdade do ser. Credo e poética são faces de uma mesma moeda e implicam dizer o outro, dizer o que não foi contado pela historiografia oficial, projeto centrado

na qualidade das interrogações históricas, filosóficas, políticas, linguísticas etc. de seu narrador.

Riobaldo é o grande representante dessas interrogações, herói cultural da diferença, que rompe o estatuto da tradição, questionando seus quadros e reclamando seu lugar: lugar da fala do outro (lugar da alteridade), da errância e da diferença.

### 3 Raduan Nassar: o sujeito e a ordem cultural

No mundo crítico do texto, as relações entre sujeito e mundo da cultura no qual este se move são marcadas pelo conflito. De acordo com a tese de Lucien Goldmann (1976), o sujeito do romance é um sujeito degradado em um mundo degradado, sua posição é sempre de enfrentamento, em menor ou maior escala. Nessa perspectiva, **Lavoura arcaica (La)**, de agora em diante) é um relato singular: expõe e radicaliza a questão da ultrapassagem da ordem em um mundo de valores constituídos. Essa questão não é nova, claro, mas a obra traz como marca a vontade de se pensar os limites e alcances do sujeito. Se em **Gsv** a dúvida surge como questão fundamental, em **La** a reflexão sobre o limite visa a reafirmar a necessidade de se pensar a singularidade do sujeito.

Para tratarmos da narrativa em **La** precisamos falar em interpretações, pois somente uma perspectiva pluralizante pode fazer jus às verdades evocadas, articuladas no jogo entre linguagem, memória e paixão, imbricados na estruturação radical e trágica da narrativa: tragédia das impossibilidades do

sujeito diante do mundo de valores constituídos. Retornamos ao problema central que ronda os estudos contemporâneos, que é o da alteridade. O que o narrador de **La** questiona, ao interrogar o mundo organizado que barra a efetivação de seu desejo incestuoso, é o próprio conceito de razão. A narrativa esboça o problema do limite como a (im) possibilidade de *ser-com-o-outro*: já que o conhecimento do outro é traduzido por uma sequência de impedimentos, André vai dizer:

[...] a razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina; para vivermos nossa paixão, despojemos nossos olhos de artifícios, das lentes de aumento e das cores tormentosas de outros vidros, só usando com simplicidade sua água lúcida e transparente [...] (NASSAR, 1993, p. 33).

O próprio conceito de razão é deslocado de sua instrumentalidade a serviço do poder para uma nova direção. Aos olhos da ordem constituída, equivale à desrazão. Mas essa armadilha – negar uma proposição metafísica, invertendo a formulação – na qual o sujeito se enreda não elimina o impasse, antes o reafirma. André nutre paixão incestuosa, transgressora por Ana, sua irmã. Em um mundo dominado pela palavra ancestral – a do Pai – que é o emblema da tradição – André quer seu lugar. A questão do impasse funda a narrativa, faz com que o sujeito questione a si e o mundo: “[...] as minhas pernas de um lado, os braços do outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstruía nessa busca!

Que salmoura nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes)” (NASSAR, 1993, p. 190).

O sujeito – que chamaremos de *sujeito crítico*, em **La** – conclama a ação. É o *ser-no-presente*, herói de um tempo em que é necessário agir: “eu espreitava e aguardava porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil” (NASSAR, 1993, p. 97). Esse é o tempo da ação, em que o sujeito se projeta. O agir é signo do presente no qual, como nos mostra Bhabha, diluem-se tempo e espaço. O presente é a possibilidade de ultrapassar fronteiras e limites; no agir, o sujeito se manifesta, vivencia, (se) questiona.

Ao tratar da problematização do ser no limite, a narrativa de **La** propõe a dissolução dos impasses pela ação, encaminhando outra problemática também crucial: a do *ethos*. Compreender o lugar do homem é entender como a crise dos modelos de verdade reflete a narrativa contemporânea quando problematiza as teorias excludentes do outro e da diferença. Por isso, André vai dizer que a vida só se organiza se desmentindo. Cobrando seu lugar no mundo, quer, como Prometeu, roubar ao deus o fogo divino da palavra e da verdade. Por isso, sua linhagem será transgressora: coloca-se a favor da transitoriedade do momento, organiza-se no questionamento e na dissolução das verdades milenares contra as quais pretende inscrever o minuto – o momento presente – no qual (pelo agir), sendo *projetado* no mundo, o ser brilha.

#### 4 Breve interlúdio crítico

A literatura, não sendo filosofia, está sempre exposta ao perigo e ao fracasso e nisso reside sua força e destino, pois ao incorporar a seu discurso o perigo, ela o elabora na forma de questão. Daí a permanência do literário como um dos *modus operandi* da análise e no questionamento do mundo. O saber literário não se limita ao projeto de resolver impasses, mas principalmente se lança a aberturas interpretativas, reveladoras da mundanidade do homem em sua cotidianidade, exposto aos perigos do viver, como disse Rosa, e por isso se confunde com a aventura de pensar.

O texto literário, campo de ambiguidades, de irreconciliáveis tensões, ao ser provocado, surge como forma singular de compreensão do mundo – especialmente quando o pensamento filosófico se encontra em crise. Mas pensar o literário também é refletir sua especificidade e a crítica será sempre uma figura estranha ao próprio texto, uma exterioridade em relação a ele. Retoma-se sempre a questão: o que torna um texto literário? Se a desconstrução – via Derrida, Foucault, Deleuze – combateu a ideia de especificidade do texto a ponto de inviabilizar uma resposta consensual, é somente nessa mesma crítica constante, sem tréguas, radical, das artimanhas metafísicas, que poderemos desfazer os nós do pensamento totalizante. Portanto, questionar um texto é criticar, sempre; é, também, contrapor-se a toda ideia de especificidade, já que, como discurso, todo texto faz parte de uma multiplicidade de conceitos que o atravessam.

Outra questão importante é justamente como ler

um texto. Edward Said (1983) mostrou que toda leitura envolve um sujeito e sua ideologia e está ligada a uma visão comprometida com a dominante cultural à qual o sujeito se vincula. Procuramos ler o texto machadiano, a construção roseana e a prosa de Nassar cientes dessa limitação. A leitura crítica diz-nos muito de nós mesmos e não apenas do texto em si. O idealismo da especificidade do texto, da esteticidade do material literário (a desconstrução mostrou que a estética é matéria filosófica enrijecida e não dá conta do fenômeno artístico), em detrimento das circunstâncias históricas, não resiste a uma provocação rigorosa. O mesmo ocorre com as tentativas de apreensão do literário como reflexo das estruturas sociais e históricas que, como toda interpretação redutora, enrijece o literário e passa a falar de um local estranho àquele em que o mundo crítico do texto se estabelece. Ao nos valermos de Machado, Rosa e Nassar, pudemos rever o conceito daquilo que passou à tradição crítico-literária como “leitura canônica”, buscando nesses autores e seus trabalhos a própria desestruturação dos modelos estatizantes de verdade. Para prosseguirmos na leitura de Bernardo Carvalho, propomos a ideia de uma comunidade mundo-textual, um conceito cambiante, que se forma, parodiando Derrida, nas brechas oferecidas pela desconstrução das vias metafísicas de análise do mundo e que aflora no texto ficcional quando esse recusa tentativas apriorísticas de sistematização e estabelecimento de verdades e totalizações. Podemos ainda, como prefere Bhabha, visualizar, na questão das fronteiras, uma mobilidade do pensamento que já não pode repousar no abrigo ilusório das verdades acabadas. Seja na crítica



à história, empreendida por Machado; na reavaliação do sujeito em Rosa; ou na fúria com que a prosa de Nassar investe contra a tradição, compreendemos o texto como uma comunidade de intenções dialogando com o mundo de forma a criticá-lo, mas ele próprio, o texto, criador daquilo que o cria.

É nesses encontros, nesse cruzamento de fronteiras, que o limite do literário será questionado. Em uma comunidade mundo-textual, já não se pode dar garantias de isenção, nem distribuir mandatos de verdade. O princípio de todo pensamento acerca da matéria textual é dependente daquele que a produz, bem como está ligado ao lugar que toda voz ficcional ocupa, ou seja, o local de onde se fala. As personagens machadianas são sempre marcadas ideologicamente, e a estratégia do autor consiste em desvendar esses mecanismos; Rosa, por sua vez, vai mostrar, através de Riobaldo, que este é um ser atravessado pela força da tradição que enrijece o ser, o que não o impede de tentar compreender e questionar esse mundo demarcado para desvelar-se. Em **Lavoura arcaica**, o mergulho mais radical na transgressão é insuficiente para destruir a ordem vigente. A tarefa de destruir a metafísica é impossível e infundável, mas o agir que questiona pode abalar suas bases.

Nesse ambiente de fronteiras que se deslocam constantemente – fronteiras narrativas, fronteiras históricas, fronteiras filosóficas – pretendemos, aqui, propor algumas questões a respeito do romance **Nove noites** (Nn, de agora em diante), de Bernardo Carvalho, que encerra essa breve reflexão contida nesse artigo e serve de conclusão provisória ao que mais tarde teremos

que, repetidamente, pôr e repor em discussão: as possibilidades do discurso literário frente aos impasses das relações entre discurso histórico, representação literária e crítica.

## 5 História, representação e ruína: *Nove noites*

Caso houvesse um caminho seguro, por onde pudéssemos iniciar as especulações em torno da narrativa de **Nove noites** (**Nn**, de agora em diante) diríamos que, na compreensão do material recolhido por Bernardo Carvalho para a construção do romance haveria certos modos de entrada na trama narrativa, com várias implicações. A obra de Carvalho não dá tréguas ao leitor, negocia problematicamente com ele. Em relação a **Nn**, a pergunta inicial de todo leitor talvez seja: do que realmente trata essa narrativa? Vejamos.

Há o fato histórico: um jovem antropólogo americano, Buell Quain, suicida-se de forma violenta quando voltava de uma aldeia indígena no interior do Brasil para a civilização. A data é de 2 de agosto de 1939. A partir da leitura de um artigo de jornal, em que se faz referência ao suicídio do jovem antropólogo – cujo autor e título não são explicitados no romance, mas segundo Alcir Pécora (2004), referem-se respectivamente a Mariza Corrêa, antropóloga da Unicamp, que escreve uma resenha intitulada “Paixão etnológica”, publicada em 12 de maio de 2001 – um dos narradores do romance, que é um jornalista, empreende uma busca obsessiva dos fatos que motivaram o ato intempestivo do jovem cientista. A partir daí, construir-se-á uma trama em que quase sempre dois

narradores se alternam no relato da tragédia.

O primeiro narrador, como já dissemos, toma conhecimento do fato através de uma resenha de jornal e o chamaremos, portanto, de narrador-jornalista; o segundo é um engenheiro, amigo de Buell Quain, de nome Manoel Perna, que redige cartas a um narratário misterioso, um “você”. Nessa alternância de narradores, poderemos estabelecer alguns pontos de observação iniciais, em que entraremos no terreno um pouco mais seguro da economia textual.

Ao criar dois narradores distintos, Carvalho duplica os elementos da trama. Se o narrador-jornalista opta pela investigação do arquivo, repleta de dados e referências históricas, geográficas, políticas, documentais, o narrador-engenheiro pouco nos adianta. Na fala do narrador-jornalista é atenuada a cumplicidade estabelecida entre narrador e leitor, cumplicidade esta presente e atuante na narrativa epistolar do engenheiro. Somente quando os fatos da vida do narrador-jornalista penetram na trama como uma espécie de ficção dentro da ficção é que o dado documental passa a plano secundário, mas isso também é posto em suspeição, pois o leitor logo percebe que, entre os fatos “históricos” da pesquisa e a vida do jornalista há uma misteriosa e curiosa correlação. Divisamos de início uma construção narrativa bem ao gosto de Carvalho, ora expandindo, ora fragmentando o tecido textual sob a forma de jogo da escritura que opta por um realismo marcante para em seguida descosê-lo. A partir daí podemos perceber a constância de duplos narrativos: narrativa epistolar e narrativa jornalística; realismo e antirealismo; presente e passado; verdade e ficção; história *tout court* e invenção

histórica; narrativa policial e narrativa realista; fatos verídicos e fatos imaginados etc. Podemos dizer ainda que a questão do jogo ora remete aos aspectos lúdicos da criação artístico-literária, por um lado, e por outro aos aspectos mais estruturais do tecido narrativo pós-moderno, exigindo, daí, dois tipos de leitor: o que espera do texto diversão e prazer e o que procura ver nele um trabalho artesanal que provoque seu instinto detetivesco. Aprofundemos essa questão.

Para ler a narrativa de Bernardo Carvalho, devemos nos assemelhar a este segundo leitor-investigador. Desde seu primeiro romance, Carvalho lida com recursos narrativos que exploram as diversas possibilidades do narrador e demanda do leitor uma posição de enfrentamento dos jogos textuais estruturados. Acresce que esse leitor convocado a compreender a trama deve pensá-la também sob a categoria do lúdico e sob a égide do mistério, estando o lúdico e o mistério intimamente ligados ao sinuoso desenho narrativo de **Nn**. Ora, o mistério, em sua acepção dicionarizada, é uma palavra entrecortada de nuances. O **Dicionário Aurélio** prevê para ela algumas definições: cerimônia secreta praticada por iniciados, culto secreto; objeto de fé ou dogma impenetrável pela razão humana; enigma; precaução, cautela; além dos mistérios divinos espirituais etc. De origem grega, migrou para o latim, *mysteriu*, podendo ser compreendida, no que tange à literatura, como metáfora da escritura e da leitura. Na obra romanesca de Bernardo Carvalho, a trama, ao final, pressupõe, na verdade, um retorno ao texto. Os sinais espalhados ao longo da narrativa são enganosos. Os espaços preenchidos pelo leitor se mostram, no fim da leitura,

ineficazes quanto à possibilidade de reconstrução de um significado estável do texto, já que as pistas eram quase sempre falsas ou insuficientes. Parodiando Machado, é dado “um piparote”, já ao gosto pós-moderno, no leitor.

Em **Nn**, há diversas variantes de escrita interpoladas: remessas sem destinatário; fragmentos da história; narrativas epistolares; escrita da memória, dentre outras. No romance, a questão do suicídio remete ao máximo de aniquilação da memória do sujeito, mas uma pergunta paira sobre nossa leitura: qual o porquê das cartas deixadas pelo suicida? Se o ato do suicídio pode ser compreendido na trama como rasura da existência pela incapacidade de o antropólogo de conviver com um segredo que o atormenta, este segredo e este mistério são um fiapo de história que o narrador-jornalista evoca para rememorar os eventos históricos. As cartas seriam espécie de despojos do suicida. A narrativa epistolar é reinventada, de forma a permitir na obra uma arregimentação dos gêneros ficcionais, sempre postos e repostos, ampliados e questionados em suas possibilidades. Uma trama de textos e subtextos, de narrativas que se opõem, estilos que se chocam, variando da extrema objetividade ao extremamente difuso, impreciso, desordenado, tudo isso delimitando as estratégias do jogo textual de Carvalho.

Desta forma, o grande mistério que nós, leitores, teremos que desvendar, e que gira em torno dos motivos pelo qual Buell Quain comete o suicídio, será marcado pela “vontade de jogo”, expressa na escolha de dois narradores superpostos, no qual o leitor, ao modo das narrativas policiais e de mistério, torna-se elemento essencial.

Ao entrarmos no terreno dos intertextos, veremos que a escrita de Carvalho apaga, rasura, reescreve textos e tudo isso tem a ver com a ideia de ruína, da falibilidade da memória, dos poderes da fragmentação, enfim, é a própria raspagem característica do palimpsesto. O palimpsesto pressupõe a reutilização, a escrita em camadas, constante e abundante, mas também pode ser pensado pela técnica, em que, por meio de processos químicos e procedimentos avançados, como o uso do infravermelho, se descobre um ou mais textos anteriores inscritos sob o mais atual. Reflexão e técnica se unem nessa subestrutura, ora visível, ora invisível a olho nu, que forma o plano em que **Nn** se alicerça. E se pudermos estender estas observações para uma fenomenologia do mistério, diríamos que o gênero policial se inscreve nesse texto, ou nas camadas superpostas de textos, para ser fiel ao que foi dito anteriormente, como um modo distinto de ver o mundo, pelo qual o detalhe, o supostamente desimportante, o pequeno ocupa um papel de destaque. Narrativas como as de **Nn** possuem um caráter fundamental de atração pela obscuridade, certo fascínio pelo paradoxo, pelo desconhecido, destroem criando ao criar destruindo. O narrador-jornalista, por exemplo, inicia sua investigação a partir de um elemento bastante prosaico, que gostaríamos de reproduzir:

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela

primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra (CARVALHO, 2002, p. 13).

O mote inicial se transforma em uma busca obsedante na tentativa de interpretação e recuperação dos rastros históricos deixados pelo antropólogo, o que leva o jornalista à aldeia dos índios *krahô*. Lá, o narrador-jornalista denuncia sutilmente o processo de apagamento da história, especialmente no momento da trama em que tenta explicar a um dos índios, desconfiado de sua presença na aldeia, que ali viera colher material para um romance. A passagem é reveladora:

Ele (o índio) não dizia nada a não ser: 'O que você quer com o passado?'. Repetia. E, diante de sua insistência bovina, tive de me render à evidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado (CARVALHO, 2002, p. 96).

Nestes dois fragmentos do romance, estão estabelecidas, de forma bastante precária, obviamente, tanto a questão do mistério e do jogo ficcional, ambos representados na tensão entre real e representação, história e ficção. A escritora espanhola Rosa Montero (2004, p. 157) nos diz o seguinte:

Para que o romance funcione hoje em dia, para

que seja verossímil, ele precisa refletir essa incerteza e essa descontinuidade, e por isso o romance atual postula uma ordem menos férrea que a do século XIX. Mas mesmo assim continua ordenando o mundo; continua demarcando a realidade, os personagens e os destinos entre suas páginas.

Esta vontade e ato de ordenar o mundo, que traduz a grande contribuição do romance dentro do sistema literário, especialmente a partir do século XIX, não ocorrem sem que a história seja incorporada à economia narrativa. A deformação da história ao final a redime, e o escritor ao torná-la sua pode enfim reinterpretá-la. Roland Barthes dizia que toda autobiografia é ficcional e que toda ficção também contém muito de autobiográfico, mas diríamos ainda que toda a ficção é histórica e a escrita histórica em muito se assemelha à escrita ficcional. O fato é que a distinção entre o estético, contido na escrita ficcional e o relato histórico, pressupostamente mais próximo do real, antagonizou crítica literária e historiadores. As obras, por mais que seus autores não queiram, trazem ao centro da discussão questões historicamente motivadas, imbricadas no corpo social. Julgar que a apreciação estética está divorciada do histórico é um equívoco, especialmente hoje, quando se questiona a ideia de um centro visível, unificador. A crise da noção de gêneros, a fragmentação ostensiva, o desapareço pela razão instrumental como forma onipotente de conhecimento do mundo, a “desliterarização” do literário são questões que perpassam o elemento estético que, entretanto, não pode dar conta sozinho do momento



histórico e cultural.

Walter Benjamim (1985, p. 224) já disse que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal qual ela relampeja no momento de um perigo”. De fato, o romance é palco adequado a essas questões. Em *Nn*, a discussão histórica é uma das camadas do texto, justamente aquela que o formaliza: o imaginário reconstruindo o fato histórico oferece a nós, leitores, um papel decisivo, que é o de completar os espaços não preenchidos pela própria visão histórica. A escritura, como já mostrou Ricardo Piglia, opõe sempre o escrito e o oral, a cultura e a experiência, sendo o escritor aquele que, ao ter acesso ao duplo sistema de referências, pode “transcrevê-los e citá-los, sem nunca perder de vista a diferença” (PIGLIA, 2004, p. 80).

Assim, parece natural a pergunta: o que é verdade e o que é ficcional em um texto como *Nn*, de Bernardo Carvalho? As fontes são verdadeiras, já que houve certo Buell Quain, jovem cientista e relativamente famoso no meio da etnologia. Alguns personagens são velhos conhecidos nossos, como Claude Levi-Strauss e outros são inventados, mas mesmo os personagens históricos estão submetidos ao jogo ficcional e, pensando o conceito de jogo, diríamos que *Nn* é um romance de investigação do fronteiroço, do hibridismo cultural que toma conta de nossa existência como sujeitos pós-modernos. Híbrida é a construção textual – dois narradores distintos, duas dicções, romance epistolar, romance policial, literatura de mistério, romance jornalístico e histórico, romance da antropologia, culto e *kitsch*, objetivo e impreciso – assim como híbridas são as referências culturais:

o antropólogo americano e seu olhar sobre culturas diversas; o olhar destes povos sobre o estrangeiro; a diluição das fronteiras entre natureza e cultura, civilização e barbárie, a noção de passado e presente, para os índios e para o jornalista, enfim, tudo se articula em um mosaico discursivo na economia textual.

Não poderíamos encerrar esta análise sem aludir à questão do sujeito na narrativa de **Nn**. Aparentemente imotivada, a investigação sobre o suicídio de Buell Quain, à medida que avançamos na leitura, passa a atender também a uma dupla motivação. É o olhar que tenta recuperar o passado do outro que se apagou pela autodestruição e também o olhar do jornalista sobre si próprio. Nesse embate à procura da verdade, os véus que encobrem a vida de Buell Quain também recobrem o âmbito do privado: o abandono da mãe pelo pai, a sexualidade conflitante de Quain ou um suposto relacionamento homossexual.

O “você” pressuposto na frase “Isto é para quando você vier”, em suas múltiplas acepções, é a metáfora do próprio texto, de toda a escritura, enfim. Remetente sem destinatário, incerta, ela pressupõe sempre o outro, mas esse outro não pode ser apropriado pela razão, nem pode ser pré-concebido, de antemão pensado pela escritura. Esse outro é quem a atualiza, mas também rasura; é quem dá mobilidade e peso histórico à escritura, mas também a inutiliza como instrumento da razão e da verdade. O outro pressuposto pela escritura corrige, apaga, desloca, reescreve, e entre o escritor que se retira e a escritura que se imobiliza, ele chega para reconfigurar os sentidos do texto. O escritor Ricardo Piglia confere ao escritor papel fundamental na

mediação dos discursos, como se ele fosse uma espécie de filósofo moderno nos moldes platônicos. cremos, entretanto, que é ao leitor que cabe o papel de mobilizar as forças mais recônditas do texto, pois o mesmo tempo em que percebe o trabalho do escritor, a ele confere sua contra-assinatura, como disse certa vez Jacques Derrida.

Essa contra-assinatura, que não apaga, não anula o segredo – que é em verdade o próprio segredo da escritura – é a materialização do outro pressuposto na escrita, a aparição mesma da alteridade que, no entanto, permanece na condição de segredo e inviolabilidade. Lembremos a passagem citada anteriormente de *Nn*, que trata da explicação do narrador sobre o motivo de sua expedição à aldeia: escrever um romance. Além de revelar o propósito do personagem, também um dos narradores, o passado é problemático tanto para os índios quanto para o narrador e configura um impasse. Além da óbvia tensão entre duas culturas diversas – o índio não sabe e/ou não se interessa pelo que seja um romance, pela ficcionalidade da ficção – a questão do impasse entre subjetividades conflitantes é própria do discurso literário pós-moderno. Exige-se que conheçamos e toleremos o outro, mas a tolerância em si já é um espaço de exclusão. Como bem disse José Saramago, a tolerância e a intolerância devem ser abolidas. Talvez por isso *Nn* dialogue com duas épocas históricas em que a intolerância tenha sido a tônica.

A vinda ao Brasil de Buell Quain, em 1939, ano em que se suicida, coincide com um período dos mais obscuros de nossa história. Não por acaso o intertexto mais óbvio de *Nn* é **O coração das trevas**, de Joseph Conrad. Também é de se destacar que o romance se fecha

na volta do jornalista ao Brasil, vindo da Nova Iorque pós-11 de setembro. A questão do tempo histórico, que pode passar despercebida é, no entanto, essencial para que se compreenda o universo de referências da trama, quase sempre opaco, mas que, tal como um palimpsesto, surge no processo da leitura.

Já no avião, de volta ao Brasil, o narrador-jornalista, sobrevoando a região onde Quain se suicidara, é interpelado por um rapaz que, como ele, não conseguia dormir e lia na poltrona ao lado. Ao ser indagado sobre o que faria no Brasil, o rapaz responde: “Vou estudar os índios no Brasil”. Segue-se à surpresa do narrador-personagem espanto e silêncio, emblemáticos das relações entre história, representação e discurso literário, com as quais queremos encerrar esta breve reflexão:

Não consegui dizer mais nada. E, diante do meu silêncio e da minha perplexidade, ele voltou ao livro que tinha acabado de fechar, retomando a leitura. Nessa hora, me lembrei sem mais nem menos de ter visto uma vez, num desses programas de televisão sobre as antigas civilizações, que os Nazca do deserto do Peru cortavam as línguas dos mortos e as amarravam num saquinho para que nunca mais atormentassem os vivos. Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos (CARVALHO, 2002, p. 168).

## Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra completa: vol. 1.** Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1996.

BARBERO, Jesus Martin. Novos modos de ler. In: **Revista de crítica cultural.** Santiago, nov. 1993, p. 19.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política.** 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi. **The location of culture.** London: Routledge, 1994.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance.** 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **PoetryLanguageThought.** New York: Harper and Row, 1975.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.157.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAES, José Paulo. **Gregos & Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PÉCORA, Alcir. Segredos e distorções. **Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ**. Rio de Janeiro: <http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio>. Acesso em 17 de julho de 2004.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SAID, Edward. **The world, the text, and the critic**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

YÚDICE, George. Estudos culturais y sociedade civil. In: **Revista de crítica cultural**. Santiago, mai. 1994, p. 47.

## Um olhar sobre os agudás: o Brasil na África e a África no Brasil em *A casa da água*, de Antonio Olinto

Adriana Maria Romitti Albarello<sup>1</sup>  
Denise Almeida Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** O tráfico escravista entre a África e as Américas é tão infame quanto bem documentado. Menos divulgado é o fato de que, ao longo do século XIX, houve inúmeros casos de afro-brasileiros que conseguiram tornar realidade o sonho de retorno a sua pátria natal, lá formando comunidades de “brasileiros”, que passaram a ser conhecidos, na região do Golfo do Benin, como “agudás”. Este ensaio centra-se na tematização dos agudás em *A Casa da Água*, primeiro volume da trilogia *A alma da África*, de Antonio Olinto, estudando a forma peculiar como este registra não só a construção de uma certa África no Brasil, como a de um Brasil na África, que vem a existir, respectivamente, a partir da cultura dos negros deslocados para o solo brasileiro pelo comércio negreiro e da influência dos retornados, após anos de vivência no Brasil. Inicialmente, apresentamos definição do termo agudá, bem como resenhamos o contexto sócio-histórico de desenvolvimento dessa identidade; após, situamos, ainda que brevemente, o espaço ocupado por Antonio Olinto na literatura brasileira que tematiza

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras – Literatura (URI); Professora de Língua Portuguesa na Escola de Educação Básica da URI, campus de Frederico Westphalen e na rede estadual de ensino - RS.

<sup>2</sup> Doutora em Letras (UFRGS); Professora do PPG- Mestrado em Literatura Comparada na URI, campus de Frederico Westphalen, RS.

o negro, passando a seguir ao ponto principal deste estudo, ou seja, a análise da representação dos agudás nesse romance de Antonio Olinto.

**Palavras-chave:** Agudá. Antonio Olinto. Identidade. *A casa da Água*.

### **A look at the agudás: Brazil on Africa and Africa on Brazil in *A casa da água*, by Antonio Olinto**

**Abstract:** The slave trade between Africa and the Americas is as infamous as well documented. Less publicized is the fact that, throughout the nineteenth century, there were numerous cases of Africans who could make the dream of returning to their homeland come true. There, they formed communities of “Brazilians”, as the Aguda in the region of the Gulf of Benin came to be known. This essay centers on the thematization of the Aguda in Antonio Olinto’s **The water house**, studying how the novelist depicts a certain Africa in Brazil, as well as a certain Brazil in Africa, which come into being, respectively, under the influence of the slaves who were deported to Brazil by the Trans-Atlantic slave trade, and the returnees to Africa, after their Brazilian experience. A definition of the word Aguda is first provided, as well as a brief socio-historical account of the development of this identity. Then, the essay goes on to locate Antonio Olinto in the panorama of the Brazilian literature that thematizes the black experience, moving, afterwards, to its main point of analysis: the Aguda experience as depicted by Antonio Olinto.



**Keywords:** Aguda. Antonio Olinto. Identity. **The water house.**

## 1 Os agudás do Golfo do Benin

### 1.1 Origem do termo agudá

O termo agudá origina-se da transformação de Ajuda, nome português da cidade de Uidá, no antigo Daomé, atual Benin. É utilizado, na região que corresponde à antiga Costa dos Escravos – Togo, Benin e Nigéria ocidental, em iorubá, fom ou mina, para designar os africanos que possuem sobrenome de origem portuguesa, originalmente escravos retornados de origens diversas que se assimilaram aos brasileiros já estabelecidos na região. Como na Nigéria do século XIX todos os católicos eram igualmente chamados de agudás, o termo passou a ser ressignificado, já que, quando aplicado à população negra, não mais se referia à cor da pele, mas, antes, à associação desses negros aos demais católicos.

Até hoje os descendentes desses antigos escravos são conhecidos como “brasileiros”<sup>3</sup>, amaros ou agudás nessa região. Em Gana são denominados Tabôs (GURAN, 2000; 2003; FIGUEIREDO, 2011).

---

<sup>3</sup> Segundo Guran (2000), em francês, a língua corrente do Benin, os agudás são chamados e se denominam a si próprios de “*brésiliens*”- entre aspas, quando escrito.

## 1.2 Formação histórica da identidade agudá

Na qualidade dos primeiros exploradores europeus na costa ocidental da África, os portugueses logo integraram os circuitos comerciais já estabelecidos, entre os quais o da compra e venda de escravos, um tráfico que, iniciado em 1538, com a primeira deportação de escravos para o Brasil, a bordo do navio de Jorge López Bixorda, se estenderia até 1888, seis anos após a independência do Brasil. No século XVII, quando os holandeses ocuparam São Jorge de Mina, em 1637, os portugueses se retiraram para o leste, para a área que viria a ser conhecida como Costa dos Escravos, nome das áreas costeiras dos atuais Togo, Benim (outrora Daomé) e Nigéria Ocidental e que, à época, eram dominadas pelos franceses, ingleses e holandeses. Quase um século mais tarde, em 1721, depois de muitas tentativas mal sucedidas, construíram em Uidá o forte São João de Ajuda, cuja história se mescla com a presença brasileira nessa região da África.

O forte, ligado administrativamente ao vice-rei do Brasil, proveu apoio decisivo às atividades dos negreiros baianos lá estabelecidos, que financiaram sua construção. Esses negreiros, brancos, naturalmente se diferenciavam dos nativos e, por sua aliança com o rei do Daomé, alcançaram postos de destaque, como o papel de Xaxá<sup>4</sup> e de outros cabeceiras brasileiros<sup>5</sup>,

---

<sup>4</sup> Adotamos a grafia de Verger; há ainda a grafia alternativa “Chachá”. O título foi primeiramente conferido a Francisco Félix de Souza, que foi vice-rei de Uidá, e como Chachá exerceu o monopólio do tráfico negreiro no antigo reino do Daomé, com a obrigação de prover soldados armados para o rei. O título, meramente honorífico, foi herdado por seus descendentes, e subsiste ainda em nossos dias.

<sup>5</sup> Os traficantes de escravos eram conhecidos como “cabeceiras”.

aliados à hegemonia local.

Um segundo influxo da presença brasileira deu-se com a chegada de milhares de africanos retornados, muitos dos quais por vontade própria, em um trânsito que, embora tivesse sido mais intenso entre os séculos XVIII e XIX, prolongou-se até o começo do século XX. Pierre Verger avalia que a volta de africanos emancipados ao seu local de origem resultou de dupla influência: uma, voluntária e espontânea, ligada à memória da pátria de origem; a segunda, passivamente sofrida e involuntária, provocada pelas medidas repressivas contra as revoltas de africanos, escravos e emancipados. Especialmente após a Revolta dos Malês (1835), a repressão policial contribuiu para expressivo aumento das partidas de africanos: nesse ano, e em 1836, o número de passaportes expedidos para africanos excedeu o total concedido a outros habitantes do Brasil, de outras origens. Em 1853, o cônsul Benjamin Campbell relata a existência, em Lagos, de umas cento e trinta famílias de africanos que se haviam emancipado por seus próprios esforços (VERGER, 1987, p. 599; 612-13; 633). Guran (2003) calcula entre 7000 e 8000 o número de retornados a se instalarem na região nesse segundo momento de chegada maciça dos antigos escravos, a partir de 1835.

Esses africanos retornados aos diversos portos do Golfo de Benin haviam-se transformado a partir de suas vivências no Brasil, sofrendo processo de colonização urbana, quer como serviçais domésticos quer como escravos de ganho, de forma que sua referência cultural era, agora, a dos hábitos de seus senhores: procuram reproduzir na África o comportamento das elites baianas.

Muito embora, na época do retorno, e até os nossos dias, os “brasileiros” eram e são ainda considerados “escravos”, “gente importada”, distinguiram-se dos autóctones e tornaram-se alvo de certa consideração e louvor pelos colonizadores, com os hábitos dos quais se identificavam. Assim, foi-lhes permitido associarem-se aos negreiros baianos, primeiramente no tráfico de escravos, e depois em atividades comerciais internacionais e locais, e na produção e exploração de recursos locais, como o óleo de palma e de dendê.

Durante a segunda metade do século XIX, esses agudás constituíram uma sociedade à parte, basicamente endogâmica, distinta também pela adesão ao catolicismo e à instrução escolar, provida em escolas fundadas por eles mesmos, e vedadas aos súditos de Abomé. Nesse momento, a sociedade agudá era composta pelos descendentes dos negreiros, os escravos retornados, bem como seus descendentes e escravos<sup>6</sup>: o novo posicionamento identitário permitiu aos retornados serem cidadãos de plenos direitos (GURAN, 2003, p. 49-55).

Essa identidade social dos agudás do Benin, construída, assim, a partir da noção da diferença e da memória de um patrimônio cultural comum a preservar, não se fez sem um custo. Como Verger comenta (1987, p. 600), o fenômeno da inadaptação de alguns africanos no Brasil teve sua contraface no desarraigamento dos africanos abrasileirados em seu retorno à África, onde fazem questão de manter o apego aos hábitos e costumes adquiridos em terras brasileiras.

Esses retornados não são, como Guran destaca,

---

<sup>6</sup> Muitos dos retornados tornaram-se senhores de escravos.

“exatamente como os outros [agudás]” (2003, p. 53). Assimilaram grosseiramente a cultura de seus senhores, que se aproximava da dos primeiros agudás negreiros, mas trouxeram consigo suas próprias vivências, de modo que a cultura agudá, primeiramente uma cultura à europeia, à semelhança da que se construía no Brasil, passou a incorporar práticas mais ligadas aos escravos do que a seus senhores do Brasil, como a feijoada, originalmente um prato da senzala, e a festa do N. S. do Bonfim, primeiramente celebrada por africanos e crioulos da Bahia.

Hoje a influência social e política dos agudás encontra-se diminuída. Se antes a memória do tempo passado no Brasil era destacada, os “brasileiros” atuais apegam-se a um passado importante de realizações comuns (frases como “nos fizemos tudo neste país” e “nos orgulhamos muito dos nossos ancestrais” recorrem em seus discursos), reforçando a fronteira cultural entre eles e o resto da população. O cultivo da diferença alimenta, na população local, a imagem dos “brasileiros” como pretenciosos; contudo, é inegável que os agudás desempenharam e desempenham papel de destaque no processo de construção do Benin moderno (GURAN, 2003, p. 54-55; VIALARD, 2005, p. 41).

## **2 O negro na literatura brasileira: a contribuição de Antonio Olinto**

Antonio Olinto (Anthonio Olynto Marques da Rocha) nasceu a 10 de maio de 1919, em Ubá, Minas Gerais. Herdou o gosto pelas letras do avô, professor e

jornalista. Sua extensa produção literária iniciou com a publicação do livro de poesias **Presença**, em 1949.

Em 1962, foi nomeado Adido Cultural do Brasil em Lagos, na Nigéria. À época, ocorriam tentativas brasileiras de estreitar os laços com a África Negra, criando-se embaixadas em vários estados africanos, dentre as quais a que Olinto foi designado. Como Adido Cultural, deu início, junto à colônia de descendentes brasileiros desse país e também do Daomé, a um trabalho pioneiro na promoção do restabelecimento do contato com o Brasil, ao qual se mantinha ainda sentimentalmente ligado, mesmo após o retorno (CONDÉ, 2008, p. 77).

Juntamente com a esposa, Zora, estudiosa da cultura africana, contribuiu, ainda, para a divulgação da cultura nigeriana junto à imprensa. O casal sugeriu medidas para ajudar a manter o entusiasmo do povo daomeano pelas coisas do Brasil, como a criação de cursos regulares de Português, a concessão de bolsas de estudo e a instalação de um centro cultural que organizava exposições periódicas sobre a arte e os costumes brasileiros. (CONDÉ, 2008, p. 79).

Olinto escreveu artigos sobre a vida local para o jornal **O Globo**. Ao retornar, depois de três anos, reuniu os textos e os publicou em **Brasileiros na África** (1964), considerada pela crítica um registro primoroso da presença brasileira em solo africano. Como a investigação histórica já havia sido realizada, Olinto envereda pelo caminho do imaginário, e assim nasce **A casa da água**, primeiro volume da trilogia **Alma da África**, composta, ainda, pelos romances **O rei de Keto** (1980) e **Trono de vidro** (1987).

Com **A casa da água**, escrito no Rio de Janeiro,

após a publicação de **Brasileiros na África**, Olinto iniciou sua carreira como romancista em 1969. A obra consagrou-o internacionalmente, tendo sido traduzida para o inglês, o francês e o espanhol, logo após sua primeira edição brasileira. Condé ressalta a importância do trânsito cultural entre dois continentes, e em especial o conhecimento dos agudás e sua busca por raízes:

[a] matéria prima de **A casa da água** é a conexão Brasil-África, seu povo, seus costumes, suas particularidades. A partir de sua vivência na Nigéria, que lhe permitiu conhecer os brasileiros que voltavam ao continente africano em busca de suas origens, Olinto se apropria do mundo dessa gente e, incorporando o seu próprio mundo, cria uma verdadeira odisseia que dura setenta anos – 1898 a 1968 – nesse primeiro volume de sua trilogia africana. A esse, seguem-se **O rei de Keto** e **Trono de vidro**, que fecha a série. (CONDÉ, 2005, p. 94).

Olinto foge à tradição do olhar eurocêntrico que reduz o negro a estereótipos, ou leva à adoção de posições assimilacionistas de branqueamento e autonegação, como ocorre frequentemente não só ao longo do período colonial, como nos séculos XIX e XX. Ao contrário: as personagens do romancista mineiro têm orgulho de sua cor, de sua terra e de seus costumes. Essa opção narrativa alinha-o, de certa forma, a escritores como Gonçalves Dias, Castro Alves ou mesmo Gonçalves de Magalhães que, sem pertencerem propriamente ao projeto literário afro-brasileiro, distanciam-se da tradição que objetifica o negro. Por outro lado, seu tratamento do negro como sujeito identificado com a sua herança cultural

e comunidade lembra a posição a partir da qual os escritores afro-brasileiros, sobretudo a partir da década de 70, têm inscrito o negro em suas produções literárias. Um rápido olhar à representação do negro na literatura produzida no Brasil ajuda a entender esse fato.

Conquanto a figura do negro se faça presente desde o século XVI, o que se percebe, com poucas exceções, são obras nas quais se refletem e/ou inscrevem ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca dominante com relação ao negro. A figura pioneira de Anchieta chama a atenção pela posição ambivalente com que trata o negro. Por um lado, denuncia o caráter violento, injusto e degradante da escravização, mas não hesita “em defender a importação de escravos de Angola para substituir a mão de obra indígena” (FRANÇA, 1998, p. 16). Essa posição pode estar embasada em suas dúvidas acerca da humanidade do negro, que evidencia ao questionar a possibilidade de sua catequização:

sendo rebelados e cativos, estão e perseveram em pecado contínuo e atual, de que não podem ser absoltos, nem receber a graça de Deus, nem se restituírem ao serviço e obediência de seus senhores, o que de nenhum modo hão de fazer (VIEIRA, 1926, p. 16-17).

Sem abertamente declarar a não humanidade do negro, outros escritores, ao longo tanto do período colonial como do império e até mais recentemente, sob um olhar e um saber orientalizante fundamentado em comparação com o padrão branco, veem no negro um Outro inferior. O preconceito motivado pela cor da pele



é visível, por exemplo, no árcade Basílio da Gama que, em seu poema **Quitúbia** (1791), ao louvar a grandeza do herói negro Domingos Ferreira da Assunção, capitão angolano que se destaca na Guerra Preta, ressalva: “O título que tens compraste a tua glória./Que ainda que essa cor escura o encobre,/ Verteste-o por teu Rei: é sangue nobre” (GAMA, 1791).

Conhecidos são, também, os versos de Gregório de Matos, que enfatizam, da mulher negra, a sensualidade e luxúria (“[...] Vossa luxúria é tão indiscreta/ É tão pesada, e violenta,/ Que em dois putões se sustenta/ Uma mulata e uma preta [...]” (MATOS, 1976, p. 230). A atribuição dessas qualidades à mulher negra tornou-se recorrente em nossas letras; exemplos são a sensual Rita Baiana, personagem de **O Cortiço**, de Aluisio de Azevedo. Na mesma obra, o estereótipo do negro como serviçal, subalterno e animalizado é presentificado na personagem Bertoleza.

Após o período colonial, na chamada escola mineira, a referência ao negro é bastante rara. Entre os séculos XVI e XIX, as ligações entre Brasil e África estreitaram-se devido ao enorme contingente de escravos que chegaram trazendo uma gama de elementos culturais, que se tornaram parte das práticas cotidianas do brasileiro. Contudo, como enfatiza Edimilson de Almeida Pereira, a sociedade brasileira dispensou um tratamento preconceituoso para com os negros, desqualificando alguns dos aspectos referentes às culturas africanas (2010, p. 22). Nesse contexto, o índio, e não o negro ou o branco colonizador é eleito como símbolo da nacionalidade.

Entre os românticos, percebe-se simpatia para com

a causa negra em alguns poetas, como Gonçalves de Magalhães e Castro Alves, este último, sobretudo, em **A cachoeira de Paulo Afonso** (1876) e **Os escravos** (1883). Ainda que esses poetas recorram a tipos negros muitas vezes retomados pela literatura oitocentista, como o escravo melancólico e saudoso de sua terra do poema “Invocação à saudade”, de Gonçalves de Magalhães, ou, em Castro Alves, o escravo sofredor que alcança a liberdade pela morte, a escrava desonrada pelo filho do patrão, o escravo nobre, a criança orfanada pela morte dos pais, a desagregação da família escrava pela venda de seus membros a diferentes senhores, esses tipos são representados como seres humanos, dignos, absurdamente maltratados por uma sociedade que os mercantiliza e degrada (FRANÇA, 1998, p. 56-60).

À medida que o negro aparece na literatura brasileira é para contrastar com o índio: representando os colonizados, e trabalhando na lavoura do colonizador, o negro não se sobressai nos escritos literários. O índio, ao contrário, é descrito como corajoso e independente (BROOKSHAW, 1983, p. 27). Veja-se, a propósito, o romance de costumes rurais **Til** (1872), de José de Alencar, em que a submissão “natural” dos escravos negros coloca-os em contraste com o índio João Fera, que declara: “Não me torno [...] escravo de um homem, que nasceu rico, por causa das sobras que me atirava, como atiraria a qualquer outro, ou a seu negro” (ALENCAR, 1964, p. 79).

Outro romance que retrata os estereótipos com relação ao negro é **A escrava Isaura** (1875), de Bernardo Guimarães. Filha de um homem branco e de uma negra, Isaura tem pele branca, mas é escrava. Recebe da família

a que pertence fina educação: sabe francês, toca piano. A heroína é uma escrava considerada branca e seus traços europeus são ressaltados, colocando-a em vantagem sobre qualquer outra mulata. Como

Brookshaw pondera, o escravo, em qualquer situação literária na qual está em posição de superar o branco, é retratado na cor branca ou seu tom de pele não é mencionado:

A figura do escravo branco oferece prova substancial de que os escritores interessados no problema escravidão foram, contudo, vítimas de todos os preconceitos e intolerâncias que rodeavam a questão da raça e da cor. O escravo, em certas situações, tinha de ser retratado na cor branca, a fim de provar uma exceção à regra (*sic*) que negros eram escravos por natureza e para não ofender as suscetibilidades de um público leitor fundamentalmente pró-escravatura (BROOKSHAW, 1983, p. 30).

Na mesma situação de **A escrava Isaura** está **O mulato** (1881), de Aluísio Azevedo, em que Raimundo, mulato de olhos azuis, educado e recentemente vindo da Europa, vive um caso de amor com sua prima rica, Ana Rosa. Contudo, quando sua verdadeira condição social e origem étnica é descoberta, a mão da amada lhe é negada, e ele é morto pelo rival branco. Ana Rosa aborta o filho que espera dele, e se casa com o assassino. Torna-se uma típica mãe de família burguesa: mais uma vez, o branco sobrepõe-se ao negro, que é eliminado.

Mesmo Castro Alves não está imune ao preconceito contra os negros. Como Brookshaw percebe, trata o

tema “do ponto de vista da classe a que pertencia: com uma mistura de idealismo e medo” (BROOKSHAW, 1983, p. 38). Um exemplo é o personagem Luiz, na peça **Gonzaga**, um negro responsável que está integrado à sociedade, mas que trata seus superiores com o respeito que esperam dele.

Em contraste com as representações estereotipadas e preconceituosas do negro, escritas tanto por autores brancos quanto por negros assimilados à hegemonia, ou que aspiravam reconhecimento por ela, o poeta simbolista Cruz e Sousa destaca-se como um dos precursores da literatura em que o negro aparece verdadeiramente como sujeito. Negro, filho de escravos alforriados sofre preconceito que o impede, entre outras discriminações, de assumir o cargo de promotor público. Esse conflito vivenciado reflete-se em sua obra, na qual se reinscrevem, de forma denunciatória, as qualidades ideais atribuídas à cor branca e os infortúnios que se reservam aos negros (PROENÇA FILHO, 2004, p. 9). Exemplo da primeira atitude são os versos:

De linho branco e rosas brancas vais vestido,  
Sonho virgem que cantas no meu peito!...  
És do Luar o claro deus eleito,  
Das estrelas puríssimas nascido (SOUSA, 1998,  
p. 25).

No modernismo brasileiro, a visão distorcida do negro continua presente nos registros literários. Se bem que os escritores modernistas de grandes centros, como São Paulo, incorporam material ameríndio e afro-brasileiro na literatura e na arte, persiste a preferência

pelo índio, agora justificada pela busca de material primitivo.

Em contraste com essa recorrente presença estereotipada e objetificada do negro em nossas letras, Conceição Evaristo chama a atenção para o fato de que se afirma, no interior da Literatura Brasileira, um discurso que evidencia o posicionamento do negro como sujeito agente, e não mais como objeto a ser descrito:

Se há uma literatura que aprisiona os sujeitos negros no espaço da estereotipia ou os apaga como seres inexistentes na sociedade, há outro discurso literário em que, vigorosamente, seus criadores, homens e mulheres, afirmam uma ancestralidade africana. Esses discursos incorporam saberes, visões de mundo vivenciados em outros espaços sociais e culturais, assim como muitas vezes além de revelar o pertencimento étnico, revelam também o de gênero (EVARISTO, 2011, p. 51).

O desenvolvimento da literatura afro-brasileira acompanha a crescente organização do movimento negro brasileiro. Após um primeiro momento de maior visibilidade, o movimento é silenciado pela ditadura getulista, voltando a se rearticular uma vez encerrado o Estado Novo. Depois, quase duas décadas, a partir dos anos 1960, a ditadura militar brasileira inviabiliza todas as manifestações de cunho racial. É a partir do final dos anos de 1970, a par de intensa e renovada articulação política, que escritores e intelectuais negros repensam a produção literária em termos de forma, conteúdo, produção, distribuição e recepção (SILVA, 2011, p. 128).

Organizam-se, nos anos 1970, coletivos de escritores

e poetas negros: em 1978, sob a inspiração de Cuti, Oswaldo de Camargo, Abelardo Rodrigues, Paulo Colina e Mário Jorge Lescano surgem os **Cadernos negros**, cujo lançamento é realizado no Feconezu - Festival Comunitário Negro Zumbi. Mais tarde, alteração no grupo fundador dá origem ao Quilombhoje, que passa a se responsabilizar pela edição dos **Cadernos...** a partir de 1983. A esses dois grupos, ambos localizados em São Paulo, podem-se somar ainda o Negrícia: Poesia e Arte de Crioulo (1984-1992), no Rio de Janeiro, também empenhado na discussão de propostas e perspectivas para a literatura negra no Brasil, e o Palmares, de Porto Alegre (1971- 1978)<sup>7</sup>.

Assim, embora com uma trajetória irregular, devido a pressões governamentais e sociais, desenvolve-se no Brasil uma escrita que, como Eduardo de Assis Duarte observa, “apresenta temas, linguagens e, sobretudo, pontos de vista marcados pelo pertencimento étnico e polo propósito de construir um texto afro-identificado” (DUARTE, 2011, p. 37).

No contexto dos desenvolvimentos literários aqui brevemente resenhados, a trilogia a **Alma da África**, da qual **A casa da água** é volume inicial, ocupa, como já afirmado antes, lugar singular: embora não recorra a tipificações, e seja um texto afro-identificado, fugindo, portanto, à longa tradição da representação estereotipada

---

<sup>7</sup> Em depoimento a Cláudio Isaías (2012), Silva e Cortês, dois dos seis fundadores do Grupo Palmares, declaram que o grupo encerrou suas atividades ao final dos anos 1970; Oliveira Silveira (2003) considera essa data como o final da *primeira* fase do grupo, e lembra uma segunda fase, encerrada em 1988-89, quando o Palmares se dilui em pequenas ramificações, ganhando aliados e simpatizantes de outros segmentos étnico-raciais, inclusive.

do negro na literatura brasileira, o pertencimento étnico é traçado a partir da caracterização dos *personagens* e não da vivência pessoal do autor. Esclarecemos: é fato bem documentado, como já afirmado neste ensaio, que esse romance de Olinto é fruto de suas vivências na Nigéria; não lhe falta a vivência intercultural, o trânsito entre Brasil e África, porém este não acontece a partir de experiência negra. Não entramos aqui, contudo, no debate ainda não resolvido sobre a necessidade ou não de pertença à etnia negra para uma autêntica interpretação da experiência negra<sup>8</sup>.

### 3 Os retornados em *A casa da água*

#### 3.1. O duplo deslocamento de Catarina: a construção da África e do Brasil, entre memória e realidade

A história do romance *A casa da água* inicia em 1898, dez anos após a abolição da escravidão, com a decisão de Catarina em retornar à Nigéria. Juntamente com a filha, Epifânia, e os três netos, Mariana, Antonio e Emília, Catarina deixa a cidade do Piau, em Minas Gerais. Depois de passarem mais de um ano na Bahia, embarcam em um navio, fazendo a viagem de retorno à África. A chegada acontece somente em 1900. Mais tarde,

---

<sup>8</sup> A esse respeito, vejam-se as diferentes opiniões registradas em **História, teoria, polêmica**, volume 4 da **Antologia crítica** de Duarte (2011), a resposta de diferentes escritores à provocação “Literatura negra x literatura não tem cor” na sessão “Alguns escritores” no *site* do **Quilombhoje**, e os ensaios de Uruguay Cortazzo e Conceição Evaristo em **Literatura, história, etnicidade e educação** (2011).

com a morte da matriarca, e ante a liderança moderada de Epifânia, Mariana passa a destacar-se e, juntamente com seus descendentes, ascende socialmente no espaço sonhado e idealizado por sua avó Catarina.

A Mariana de **A casa da água** é inspirada na vida de Romana da Conceição, uma agudá que Olinto conheceu em solo africano, e que fez a viagem de retorno à África acompanhada da avó, Catarina Pereira Chaves, da mãe e de dois irmãos. Como mais tarde aconteceria, também, à Catarina idealizada por Olinto, essa Catarina, descendente de africanos, ainda jovem foi trazida ao Brasil, mas sempre teve o sonho de voltar à terra natal. O retorno à Nigéria ocorreu entre 1890 e 1900, um pouco depois do grande fluxo de africanos saídos do Brasil rumo à África.

Em **Brasileiros na África**, Olinto comenta sobre os três filhos brasileiros de Catarina Pereira Chaves:

Romana da Conceição, Luísa da Conceição e Manuel Emídio da Conceição. São os três, de Recife. Lembram-se, com muita precisão, da Bahia, porque passaram em Salvador os três últimos anos de sua vida brasileira. Romana está com 76 anos; Luísa, com 74; Manuel, com 73. [...] Romana e seus irmãos viajaram no veleiro “Aliança”, o mesmo em que também seguiu Maria Ojelabi. Com eles foram a mãe, Caetana Joaquim da Mota, e a avó, Catarina Pereira Chaves. Esta, nascida em Abeokutá, ficou decepcionada com sua terra natal e, com saudades do Brasil, morreu logo depois de ter chegado à África (OLINTO, 1980, p. 187).



Aqui, novamente, o romance imita a vida real: como Catarina Chaves, a personagem Catarina, mãe de Epifânia, e avó de Mariana, também vem a sentir-se deslocada na terra natal, com que tanto sonhara, morrendo pouco depois. Cessando o cotejo entre os seres de **Brasileiros na África** e os do romance, analisamos, agora, apenas estes últimos.

Nas páginas iniciais do romance **A casa da água**, o desejo de retornar à África move as ações da matriarca Catarina, fundamentando-se na sensação de não pertencimento ao território brasileiro. Ex-escrava, ela representa a condição de muitos africanos que sentem necessidade de resgatar suas raízes, recuperar uma história interrompida em sua terra natal, em virtude do tráfico negreiro.

Trazidos ao Brasil, os escravos não apagaram suas memórias da África. Assimilam outros costumes, mas a cultura africana permanece em seu cotidiano. Contudo, o interesse em retornar ao país de origem nutre seus pensamentos; veem no retorno a possibilidade de recuperação de seu posicionamento identitário primeiro. Afinal, segundo Safran registra, a diáspora, dentre outras acepções, é uma dispersão de comunidades que mantêm, na memória, a visão de sua terra natal como um lugar de eventual retorno (1994, p. 204, apud CLIFFORD, 1994).

O sonho da terra imutável é, contudo, irrealizável, e a transformação sob o efeito de vivências em diferentes territórios é visível em **A casa da água**, inicialmente em relação à personagem Catarina. No Brasil, a matriarca reconstruía as lembranças do passado africano, e acredita que precisa regressar para resgatar suas

vivências, como forma de reapropriação de um espaço existencial. Assim, movida pela memória, não mede esforços para realizar a viagem de volta ao continente africano.

É Stuart Hall que lembra como, na situação da diáspora, o indivíduo

retém fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias 'casas' (e não a uma 'casa' particular) (HALL, 2005, p. 88-89).

Embora, naturalmente, sabedora das histórias particulares construídas em cada território em que viveu, falta a Catarina a consciência de que tais histórias se interpenetram, modificando-se mutuamente. Daí sua crença de que o retorno à terra natal restauraria sua primeira feliz experiência vital. Semelhantemente, na Nigéria, uma vez desfeita sua construção imaginária acerca do país do qual fora arrancada em sua juventude, Catarina volta-se para as memórias do espaço brasileiro. Não reencontra a África como a idealizara;

percebe, agora, a impossibilidade de sua recuperação. Na verdade, a África construída no Brasil por essa personagem faz parte do seu imaginário, pois nem o espaço geográfico nem a própria comunidade resistem às transformações. Enquanto vive no Brasil, a ex-escrava faz da África uma construção fantasiosa, como estratégia de fuga da realidade. Dessa forma, o retorno, quando acontece na prática, é para um mundo novo para ela, que já não é o do passado.

Catarina precisa conviver entre o espaço rememorado e a localidade que se apresenta a ela no presente, repleta de surpresas e mudanças: os parentes que ela não mais encontra em Abeokutá, sua cidade natal, a presença dos colonizadores ingleses, a língua inglesa, as modificações no espaço físico nigeriano, além das transformações que ocorrem com ela própria ao longo de toda a sua trajetória vital.

No Brasil, exposta a uma cultura diferente, e guardando ainda viva a memória das vivências de origem, Catarina oscila entre as duas culturas, habitando um espaço que lembra a heterogenidade cultural apontada por Cornejo Polar (2000) com relação ao conflituoso cruzamento entre duas sociedades e duas culturas na América Latina. Um exemplo claro disso é a simultânea preservação das tradições religiosas dos negros, que cultuavam seus orixás, e sua participação, também, nas celebrações católicas. Isso é visível em **A casa da água**, quando, dentre outros momentos, antes da viagem à África, Catarina expressa suas crenças:

Sabia que seria ajudada na viagem, Xangô seguraria o barco para que nele nada de mau

acontecesse, seu machado duplo era capaz de tudo, Nossa Senhora do Rosário, a santa dos pretos, auxiliaria também, já visitara a irmandade da Bahia, estivera com pessoas que organizavam as procissões, a de Nossa Senhora dos Prazeres estava longe, lembrava-se das congadas do Piau, o rei e a rainha na frente, as fitas coloridas, os espelinhos, muito diferentes das festas com tambor de Abeokutá (OLINTO, 2007, p. 39-40).

Tanto as festas religiosas quanto os santos africanos estão inseridos no contexto brasileiro. O candomblé é uma religião de origem africana, também chamada de religião dos orixás que, segundo a crença, zelam por partes específicas do mundo e da natureza. É por isso que Catarina pede proteção a Xangô, o deus da justiça e do trovão, para que tudo dê certo na viagem. Também, menciona Nossa Senhora do Rosário, de origem católica, adotada pelos negros.

Na Nigéria, mesmo deparando-se com um espaço não tão familiar, Catarina procura encontrar referenciais identitários. É uma vizinha, D. Zezé, quem procura alertá-la sobre as mudanças. Comenta que têm chegado muitos brasileiros, desprovidos da menor ideia do que é Lagos e de que, lá, as coisas não são fáceis. Catarina diz-lhe ser diferente: a África é a sua terra, e, portanto, sabe como ela é. D. Zezé, porém, tem um conhecimento mais apurado da forma como a experiência pessoal e histórica age sobre a localidade e sua percepção pelo indivíduo. Responde-lhe:

É e não é, Iaiá. Para a maioria, os avós saíram

daqui e foram escravos no Brasil, se (*sic*) acostumaram lá, mas sempre pensando que aqui era o paraíso. Pois isto aqui é o paraíso e também não é o paraíso, Iaiá (OLINTO, 2007, p. 77).

O regresso ao lugar de antes não é uma volta para casa. Então, aos poucos, a avó percebe que o sonho alimentado durante toda a sua vida foi em vão; o regresso não é capaz de lhe devolver o lar, de preencher o espaço deixado entre a vinda e a volta. Sem querer, Catarina sente-se uma estrangeira em sua própria terra e começa a frustrar-se, por não se reconhecer mais como uma africana em Lagos.

Por algum tempo, refugia-se nas lembranças do Brasil. Nesse ponto, a adaptação é facilitada pela presença de outros retornados, e pela influência dos portugueses residentes na Nigéria. Dessa forma, pode continuar praticando o culto à santa dos pretos, a N. S. do Rosário, e que corresponde a uma transposição de Iemanjá, a rainha das águas (MELO, 2004). Catarina faz ainda referência a Nossa Senhora dos Prazeres, santa católica de origem portuguesa, a qual foi trazida pelos jesuítas com o intuito de catequizar os índios.

Mesmo sem perceber, Catarina retoma tradições brasileiras: além das festas religiosas, participa de festejos como o Bumba-meu-boi, tradicional na comunidade brasileira, da qual passa a fazer parte na cidade de Lagos. Exemplo marcante, nesse sentido, é a festa de brasileiros de que Catarina, a filha Epifânia e a neta Mariana participam, pouco depois da chegada à Nigéria. A festa se realiza na casa de Seu Alexandre, um brasileiro que também havia retornado à África e que

conservava costumes tipicamente brasileiros, como o Bumba meu boi:

Os calungas eram enormes figuras da mulher, do boi, do burro, da ema, que formavam o bumba-meu-boi, Mariana ficou logo sabendo que em Lagos chamavam essa brincadeira de burrinha, viu quando um homem entrou dentro da armação da mulher, tocaram música em instrumentos e cantaram, o boi investia contra os que estavam ao redor, [...]. De repente surgiu uma briga num canto, homens com pedaços de caixote nas mãos começaram a bater nos que dançavam, pessoas da casa foram em defesa dos amigos, o boi correu para dentro, na porta de entrada do sobrado de Seu Alexandre havia um cartaz onde estava escrito *Viva Deus*, [...] (OLINTO, 2007, p. 80-81).

Transitando entre dois espaços, a África e o Brasil, e não conseguindo reconstruir seus referenciais identitários, Catarina fecha-se em seu mundo interior, mergulhando nas memórias de toda uma vida, e nas aspirações não realizadas com a volta à terra africana. Assim, a personagem desiste de viver, por não ter conseguido reapropriar-se de seu espaço africano da juventude, e vem a falecer em pouco tempo.

### 3.2 Mariana, uma “agudá”

Situação diferente da matriarca Catarina é a de Mariana, sua neta, que aprendeu a cultura africana por

vivência própria. Segundo Clifford (1994), que reflete sobre a diáspora, as relações que se estabelecem no espaço atual podem ser tão importantes quanto aquelas que são formadas pelo binômio origem/retorno. Uma história compartilhada, contínua, de deslocamento, sofrimento, adaptação ou resistência pode ser tão importante quanto à projeção de uma origem específica (CLIFFORD, 1994, p. 306). Assim é a história de Mariana na África: estabelece elos com a comunidade, o que faz com que sua relação com o continente se torne tão forte como a que sua avó Catarina manteve com a terra natal, por meio da memória, durante o tempo em que viveu no Brasil.

A protagonista transita pelo espaço nigeriano e pelas regiões de Benin, Togo e Zorei<sup>9</sup>, adquirindo, no contato com a população, traços de diferentes culturas, e o idioma desses povos. Dividindo-se entre as casas e os negócios em Lagos, Uidá e Aduni, Mariana lidera não só a família, mas uma comunidade. Vive cercada por pessoas que a respeitam e dão continuidade aos negócios, sempre de acordo com suas ideias e conhecimentos. Contudo, mantém viva a memória do Brasil.

Mariana procura construir suas posições identitárias preservando lembranças do espaço brasileiro, onde nasceu. Quando menina assimilou a cultura de sua terra natal, porém com influências africanas, preservadas pela avó, Catarina. Depois, na Nigéria, vivencia a cultura local em primeira mão, e escolhe permanecer na África. Mesmo sem esquecer o Brasil, Mariana se adapta à realidade local.

---

<sup>9</sup> Zorei é um país fictício, criado por Antonio Olinto, na obra *A casa da água*.

Evidencia-se o interesse da personagem em fixar suas raízes na terra estrangeira, pois quer um destino diferente do de Epifânia, que, como a mãe, Catarina, sente-se em um espaço que não lhe pertence, uma afrodescendente com a sensação de estar em um país estrangeiro. Por isso, Mariana, exposta à diversidade cultural de Lagos, busca interagir com as culturas. Fala o ioruba, mas também o inglês, por influência da colonização da Nigéria pela Inglaterra, e o português, sua primeira língua, aprendida no Brasil. No aspecto religioso, transita entre o culto dos orixás e as festas religiosas herdadas da cultura brasileira.

Para Mariana, o passado brasileiro é suporte para suas realizações. É por meio da memória de seus primeiros anos, em sua terra natal, que busca a inspiração e as ideias para construir sua vida no continente africano. Nesse sentido, é marcante a influência das memórias da personagem acerca de situações que envolvem a água: a enchente no Piau, o mar na viagem de regresso, as lagoas que circundam Lagos e a água potável do poço, um marco em sua vida, como ela mesma diz: “É que eu comecei a ser eu depois que fiz um poço” (OLINTO, 2007, p. 182).

Imagens da enchente que vivenciou no Piau quando menina reaparecem ao longo do romance, como representação de um passado individual e coletivo. A experiência da infância vem sempre nítida, no cruzamento de suas memórias individuais com as da coletividade:

[a] enchente se engrossara de imagens, uma atrás da outra, todas nítidas, Mariana fora ver



a ponte caída, o rio levava a base de tijolos que havia no centro e onde se apoiavam as traves de madeira, as águas batiam com violência no que restava dos tijolos, [...] outra cena da enchente fora uma tropa de animais atravessando o rio a nado, eram vários burros e cavalos, o homem que ia na frente perdeu o chapéu que caiu no rio, os cavalos faziam barulho ao nadar e saíam pingando [...] (OLINTO, 2007, p. 15).

É ainda a memória de vivência no Brasil, ocorrida em sua infância, que a inspira a construir o poço, que modifica não só sua história, como a de Lagos:

[...] um dia viu um grupo de homens fulanis tangendo vacas pela rua, lembrou-se da semana que passara num engenho de cana, dos bois e vacas que havia lá. E viu diante de si o poço. Era isto: tinha gostado de sentar-se perto do poço, olhava cada moça que chegava, com um vaso na cabeça ou no ombro, quando não havia ninguém por perto Mariana tirava a água que lhe escorria pelo vestido e tentava distinguir o que havia no fundo. Era isto: Lagos precisava de um poço, Mariana faria um no quintal da casa, venderia água em vez de vender obis (OLINTO, 2007, p. 126-127).

Nessa ocasião, Mariana tenta conseguir recursos para o sustento da família, já que o marido está desempregado. Com pouco dinheiro e escassez de água, descobre que a cidade seria abastecida pela água que

viria de Abeokutá<sup>10</sup>, pois Lagos era cercada por lagoas de água salobra. Devido a esse fato, as imagens do passado emergem e Mariana começa a transformar a ideia em projeto, pesquisando tudo a respeito do assunto, desde o significado da palavra poço, até como construí-lo.

O Brasil sobrevive na Nigéria, ainda, através da preservação dos costumes adquiridos não só pela família, mas por todos os outros brasileiros retornados, enquanto habitantes do espaço brasileiro. Festas africanas convivem com as realizadas por brasileiros e descendentes destes, como lembranças do passado. Mariana, cujas lembranças se mantêm vivas na memória ao longo do tempo e dos espaços habitados, como uma ponte que liga passado e presente, com o intuito de construir o futuro, valoriza tanto as recordações dos folguedos folclóricos vivenciados no Brasil que “resolveu ter seu próprio bumba-meu-boi”<sup>11</sup>. É possível que, em sua infância, a brincadeira do Bumba meu boi tenha ocorrido em frente a sua casa, ou a de vizinhos, como é costume: o festejo se realiza fronteiro à casa de quem patrocina a festa, que não tem época fixa para acontecer, e pode marcar acontecimento relevante para a comunidade. Por outro lado, cabe registrar que o Bumba meu boi surge da união de elementos da cultura europeia, africana e indígena, existindo variantes em Portugal (Boi da Canastra) e no Daomé (Burrinha). Assim, embora para Mariana a festividade estivesse atrelada a memórias da infância, é difícil dizer até que ponto a celebração, em Lagos, já era cruzamento de

---

<sup>10</sup> Abeokutá localiza-se perto de Lagos.

<sup>11</sup> Grafa-se bumba meu boi, de acordo com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

influências de múltiplas culturas.

Se é verdade que o Brasil sobrevive na África, também esta última modifica a cultura dos nascidos em solo brasileiro. A posição da mulher na cultura africana é visível na família de Catarina, tanto no Brasil como em Lagos. Na cultura africana, a figura materna é a referência: em muitas sociedades, a identidade da mulher é determinada pela fertilidade, pelo fato de ser mãe, o que lhe garante respeito e consideração. Um ditado iorubano sintetiza o valor da maternidade: “Mãe é ouro e pai é vidro”. Mariana assume o papel da mulher-mãe, condutora do destino da família, procurando formas de ascender socialmente. Já Sebastian, seu marido, é a representação do homem iorubano, cuja função primordial é, segundo os costumes, a procriação: garante à mulher a realização da maternidade. Assim, no romance, a presença masculina é ofuscada pela feminina.

Como costuma acontecer nas comunidades agudás, memórias “brasileiras” são preservadas de geração a geração. Seguindo por diferentes caminhos, os filhos de Mariana, Joseph, Ainá e Sebastian, embora nascidos e criados na África, fazem parte da quarta geração de família que tem ascendência africana e brasileira: são bisnetos de uma africana, netos e filhos de brasileiras.

Os dois mais velhos nascem na Nigéria, e o mais novo em Zorei. Assimilam a cultura dos países que colonizam sua região e acabam estudando na Europa. Para os habitantes da Nigéria, a metrópole é a Inglaterra; já em Benim e Zorei, a colonização é feita por franceses e alemães. Mesmo morando muitos anos fora da África, nunca esquecem as tradições africanas nem as brasileiras.

Um exemplo de esse transitar multicultural é a festa com a qual Sebastian é saudado no seu retorno à África:

O almoço teve logo início, pratos e mais pratos de carne, de arroz, de bolos de mandioca, de abarás e acarás, foram trazidos para debaixo da cobertura de folhas, cada um pegava num prato, Sebastian, Mariana e o resto da família sentaram-se no centro, abriram garrafas de vinho, surgiram brindes de todas as partes, um grupo de tocadores de atabaques e de xilofones enchia o ar de ritmos, Fatumbi estava ao lado de Mariana, comia com prazer, de vez em quando dizia um oriki de louvor à festa [...] uma garrafa de cachaça descoberta por seu Justino passou de mão em mão, Atondá e Pedokê preferiam vinho-de-palmeira, Padre Pierre elogiou o vinho português, o comandante do forte, que estava não muito longe, agradeceu, moças saíram para o descampado além das cobertas e dançaram ao som dos tambores, [...] então de trás do sobrado saiu um conjunto de bumba-meu-boi, fora levado de Porto Novo para homenagear Sebastian, o boi corria atrás das crianças, as figuras gigantes se moviam no ar, pareciam ter vida própria [...] (OLINTO, 2007, p. 289-290).

A festa reflete a mistura de costumes. Esses sujeitos africanos reúnem tradições tanto da África, onde vivem, quanto do Brasil de suas ascendentes e, para além desses espaços, incluem a cultura dos países que colonizaram a região da África onde vivem.

## Conclusão

Embora de caráter ficcional, o texto de Olinto documenta a vivência dos retornados: no espaço brasileiro, quando ainda não propriamente agudás, salienta tanto o descontentamento com a situação em que vivem, como a ligação espiritual com a África e a esperança de retorno; na África, sua ambivalente posição identitária, na fronteira entre duas culturas. Tão rica é a obra em detalhes que Monique Viallard, em seu estudo sobre a comunidade afro-brasileira no Golfo de Benin, refere-se ao romance do escritor mineiro como uma das obras de referência utilizadas (VIALlard, 2005, p. 41).

Enfocando a comunidade a partir do final do século XIX, Olinto não escolhe tematizar a construção da identidade social dos agudás do Benin a partir da noção da diferença. Em **A casa da água**, os retornados não são o Outro, uma comunidade que orgulhosamente insiste em se diferenciar dos autóctones, e preservar, de forma fechada, sua identidade. Olinto acentua, antes, a maneira como se integram à comunidade local, sem esquecer as memórias brasileiras. É bem verdade, que é a vivência brasileira de Catarina, por exemplo, que lhe permite divisar solução para a escassez de água de Lagos, iniciando-a na atividade comercial; esse diferencial empreendedor, porém não é tomado como instrumental na separação entre Catarina e a comunidade local. Pelo contrário: integra-se a ela, e auxilia seu desenvolvimento, como o fizeram tantos os

outros agudás na história real do Benin.

A ênfase no trânsito intercultural não impede que o autor tematize outro aspecto fundamental da experiência agudá: o duplo fenômeno da o fenômeno da inadaptação de alguns africanos no Brasil, e o desarraigamento dos africanos abrazeirados em seu retorno, como no caso de Catarina e Epifânia; maior espaço na obra, contudo, é dedicado ao papel dos agudás na construção da sociedade local, através de sua integração em atividades comerciais, culturais e sociais, especialmente na parte da narrativa em torno de Mariana, seus irmãos e filhos.

## Referências

ALENCAR, José. **Til**. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

BROOKSHAW, David. **Raça & cor na literatura brasileira**. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CLIFFORD, James. Diasporas. **Cultural Anthropology**, Toward Ethnographies of the Future. v. 9, n. 3, p. 302-338, Aug. 1994, p. 204.

CONDÉ, Cláudia de Moraes Sarmiento. **Antonio Olinto: o operário da palavra: uma viagem da realidade à ficção**. 2. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

\_\_\_\_\_. **São eu, estas coisas**. Minas Gerais: Suprema, 2008.

EVARISTO, Conceição. Literatura e educação segundo uma perspectiva afro-brasileira. In: SILVA, Denise Almeida; EVARISTO, Conceição (Orgs.). **Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana**. Frederico Westphalen: URI, 2011, p. 45-54.

FIGUEIREDO, Eurídice. Identidades em trânsito: os Brasileiros retornados à África. In: **Relações literárias interamericanas: território & cultura**. Juiz de fora: Ed. UFJF, 2010. p. 137-150.

FRANÇA, Jean M. Carvalho. **Imagens do negro na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

GAMA, Basílio da. **Quitúbia**. 1791. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00891900#page/8/mode/2up>>. Acesso em: 19 mar. 2011.

GURAN, Milton. Agudás – de africanos no Brasil a “brasileiros” na África. **História, ciências, saúde**. Manguinhos, v. 7, n. 2, jul. - out. 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702000000300009>>. Acesso em: 03 mar. 2012.

\_\_\_\_\_. A construção da própria imagem entre os agudás do Benin. In: MENEZES, JACI M. Ferraz (Org.). **Relações no Atlântico sul: história e contemporaneidade**. Salvador: UNEB/EGBA, 2003. p. 49 – 56.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 88-89.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1976.

MELO, Veríssimo de. Festa de Nossa Senhora do Rosário (dos pretos) em Jardim do Seridó. **Jangada Brasil**, v. 7, n. 73, dez. 2004. Disponível em:

<<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/dezembro73/fe73012c.asp>>. Acesso em: 23 jun. 2011.

OLINTO, Antonio. **A casa da água**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. **Brasileiros na África**. São Paulo: GDR, 1980.



PAPÉL feminino nas sociedades africanas. Disponível em: <<http://www.voodoo-beninbrazil.org/br/woman.htm>>. Acesso em: 19 jul. 2011

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Malungos na escola:** questões sobre culturas afrodescendentes e educação. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2010.

POLAR, Cornejo. **O condor voa.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, São Paulo: v. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142004000100017&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142004000100017&script=sci_arttext&tlng=en)>. Acesso em: 14 jan. 2011.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Literatura negra como literatura marginal: Brasil, 1980. In: FERREIRA, Elio; MENDES, Algemira de Macedo. (Org.). **Literatura afrodescendente:** memória e construção de identidades. São Paulo: Quilombhoje, 2011. p. 125- 142.

SOUSA, Cruz e. **Poesias completas.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVI a XIX.** São Paulo: Corrupio, 1987.

VIALARD, Monique. La communauté afro-brésilienne du Golfe du Benin. **Latitudes**, Paris, n.23, p. 41- 43, avril, 2005.

VIEIRA, Padre Antônio. **Cartas do padre Antônio Vieira.** Coimbra: Editora da Universidade, 1926. 3 v.



## **“Meus cumprimentos, meu caro leitor”: José de Alencar folhetinista**

Adeíto Manoel Pinho<sup>1</sup>  
Edinage Maria Carneiro da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** o ensaio aborda o perfil cronístico do maior romancista brasileiro do período romântico e do século XIX. É também objetivo do texto fazer ligação com a literatura brasileira publicada em periódicos, ou como denomina o professor Adeíto Manoel Pinho, Literatura de Jornal. O texto fundamenta-se em pesquisa de fontes e argumentos da historiografia.

**Palavras-chave:** José de Alencar; Folhetim; *Ao correr da pena*; Imprensa do séc. XIX.

## **“My compliments dear reader”: The serial publisher José de Alencar**

**Abstract:** The present essay approaches the chronicler profile about the most notable novelist of the romantic period and also of the nineteenth century. To make a link with the Brazilian literature published in

---

<sup>1</sup> Prof. Adjunto de Literatura Brasileira da UEFS, BA; Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural; Coordenador Executivo do Centro de Pesquisa em Literatura e Diversidade Cultural; Coordenador do GELC Grupo de Estudos Literários Contemporâneos.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural/UEFS; Membro do GELC (Grupo de Estudos Literários contemporâneos).

newspaper serials which is called by Professor Adeílato Manoel Pinho as Newspaper Literature is another goal of this work. This work is based on a research that uses historiography arguments sources.

**Keywords:** José de Alencar; Newspaper Serial; Handy Writing; Nineteenth century Press.

## Introdução

“Eis-me de repente lançado no turbilhão do mundo”.

José de Alencar

José de Alencar (1829-1877) deve ao jornal a estreia de sua carreira de escritor. Como muitos do seu tempo, a exemplo de Manoel Antônio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo, Alencar iniciou sua atividade como escritor em jornais do século XIX. Inicialmente escrevendo “o folhetim vale tudo”<sup>3</sup>, texto-embrião da crônica jornalística, e depois o folhetim literário, através do qual chegavam ao leitor as narrativas romanescas. Mas, cabe de início uma definição mais clara e precisa para os dois tipos de folhetins, muitas vezes empregados indistintamente. O gênero, que ocupava o rodapé das primeiras páginas dos jornais, teve origem na França e boa acolhida por escritores e público leitor brasileiros do século XIX. Segundo Marlyse Meyer:

---

<sup>3</sup> Tomamos emprestada a expressão a Marlyse Meyer, mesmo porque entendemos que ela, a expressão, designa muito bem este tipo de texto que, de fato, se propunha a abordar muitos e diversos assuntos.

De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* \_ rés-do-chão, rodapé \_ geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. E pode-se já antecipar, dizendo que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo [...] (MEYER, 1996, p. 57).

Pelo fato de estar voltado ao entretenimento, chama por demais a atenção do público leitor, também ávido por comentários a respeito de fatos do cotidiano da corte. O escritor, ciente do gosto de leitor pela narrativa leve, empenha-se em agradá-lo, fazendo vir a público os mais diversos assuntos, abordando alguns tidos como mais sérios, bem como outros considerados mais frívolos. Por sua vez, o folhetim literário surge do sucesso obtido pelo “folhetim vale tudo”. Também Meyer nos informa do seu surgimento na França:

Com os dois novos jornais (*Le Presse*, do pioneiro Gerardin e *Le Siècle*, que o pirateou de saída), vai se ampliar o campo semântico da palavra. Lançando a sementeira de um boom lítero-jornalístico sem precedentes e aberto a formidável descendência, vai-se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado do folhetim vale-tudo. E a inauguração cabe ao velho *Lazarillo de Tormes*: começa a sair em pedaços cotidianos a partir de 5 de agosto de 1836 (MEYER, 1996, p. 58-59).

Segundo Lira Neto, o gênero foi bem recebido em solo tropical. Nos periódicos brasileiros, serviu para projetar vários dos que viriam a ser também grandes escritores literários. No Brasil, o folhetim faria um percurso muito parecido com a sua trajetória francesa:

O gênero, então, havia se tornado uma febre na imprensa fluminense. Segundo a tendência inaugurada pela imprensa francesa, todos os jornais da corte dedicavam os rodapés de suas primeiras páginas à publicação dos popularíssimos folhetins. Qualquer jornal que se prezasse tinha seu folhetinista cativo. Quanto mais lido e comentado ele fosse, maior a garantia de novos assinantes e de exemplares avulsos vendidos na rua.

Sem exceção, os periódicos seguiam todos a mesma fórmula aprovada pelo público leitor. Nos dias úteis, saíam os folhetins literários, ou seja, romances escritos em capítulos, em sua grande maioria traduções de autores franceses. Os fins de semana, principalmente aos domingos, eram reservados aos folhetins em forma de crônica, a exemplo daqueles publicados para os quais Alencar fora contratado para escrever [...] (LIRA NETO, 2006, p. 90).

Alencar foi escritor dos dois tipos de folhetins e sua trajetória segue o caminho trilhado pelo gênero em solo francês. Primeiro aventurou-se pelo folhetim não literário, para só depois estrear como folhetinista literário ou romancista, com a publicação, no rodapé de **O Diário do Rio**, de **Cinco minutos**, no final do ano de

1856. As crônicas que escreveu, inicialmente no **Correio Mercantil** e depois no **Diário do Rio**, tiveram grande repercussão no Rio de Janeiro de então e ajudaram a projetar o nome do escritor no cenário das letras nacionais.<sup>4</sup> Joaquim Nabuco reconheceria, em 1875, na polêmica que travara com Alencar em torno das questões do nacionalismo em nossas letras, o talento que o autor de “Ao correr da pena” tivera para crônica. Assim, em texto publicado no jornal **O Globo** de 10 de outubro daquele ano, Nabuco declara:

Os folhetins que sob o título \_ Ao correr da pena \_ ele escreveu para o **Mercantil** são o ponto de partida de sua vida de homem das letras; são eles que tornam o seu nome conhecido, que fazem-no entrar por uma porta no **Jornal do Comércio** e sair por outra no **Diário do Rio**, como redator-gerente; não são por outro lado um ensaio da adolescência, um desses improvisos da Academia; são a manifestação do seu talento já em uma idade em que todo escritor é obrigado a responder pelas obras que assina. Nenhum estudo sobre o Sr. José de Alencar seria completo, se essa época importante de sua vida fosse deixada de parte (NABUCO, 1978, p. 68).

José de Alencar, já diplomado em Direito, contava

---

<sup>4</sup> Faremos alusão, mais adiante, a pouco conhecida seção “Álbum” a qual Alencar esteve à frente, no **Diário do Rio**, antes de “Ao correr da pena”. Naquela seção, o escritor, de fato, estrearia como folhetinista, ainda que tenha escrito apenas quatro crônicas semanais. Talvez devido ao reduzido número de textos que compuseram a seção, esta não tenha se tornado tão evidente quanto “Ao correr da pena”.

com 25 anos de idade quando foi indicado pelo ex-colega e já renomado jornalista Francisco Otaviano para substituí-lo na escrita dos folhetins semanais do **Jornal do Commercio**, uma vez que passaria a se ocupar da seção política do **Correio Mercantil**. O **Jornal do Commercio** não aceitou a indicação e,

Diante da recusa, Otaviano convidou Alencar para se incumbir da seção forense e das “Páginas menores”, o folhetim do **Correio Mercantil**, surgindo assim a série “Ao correr da pena”, espaço primeiro de criação e experimentação do aprendiz de escritor. Testando recursos de linguagem para organizar as transições entre assuntos díspares, aprendendo a difícil arte de controlar leitores de atenção arisca e de gostos diversificados, ao mesmo tempo em que desenvolvendo uma narrativa leve, ágil e com um certo ar de quem está escrevendo meio que “à toa”, estes folhetins começaram a acertar um tom que transformar-se-ia em verdadeiro fio condutor de sua futura produção literária (SOUZA, 1998, p. 124).

A matéria mais abrangente dos folhetins alencarianos é o Rio de Janeiro de 1854 e 1855. Faria defende que,

Se uma das características básicas do folhetim é o registro de fatos importantes da semana, é evidente que o conjunto escrito “ao correr da pena” tem uma importância documental inquestionável. Muitas das transformações pelas quais passou o Rio de Janeiro na década de 50 do século XIX estão assinaladas nesses



textos despretensiosos que, no entanto, refletem a fisionomia de uma cidade vivendo o seu primeiro momento de progresso e modernização, em moldes capitalistas, ainda que incipientes (FARIA, 2004, p. XXIV).

Ao posicionar-se como verdadeiro *flâneur*, Alencar dedica-se ao trabalho de descortinar para o leitor a paisagem da cidade, ao visitar espaços como o Passeio Público, a praia de Botafogo, como o faz na crônica de 29 de outubro de 1854. Também pinta verdadeiros painéis de costumes e cenas citadinas reveladoras da modernização, como a movimentação comercial da rua do Ouvidor, os espetáculos do teatro lírico, a chegada das primeiras máquinas de costura, a iluminação a gás da cidade, dentre tantos outros. Dessa forma, oferece ao leitor de hoje uma impressão muito próxima do que era o Rio de Janeiro daquela época.

Escritos entre 3 de setembro de 1854 e 8 de julho de 1855, os 37 folhetins ajudaram a dar visibilidade ao futuro ficcionista, projetando-o no meio intelectual da então capital do Império. Depois, ao deixar o **Correio Mercantil** e passar a redator-gerente do **Diário do Rio**, embora envolvido com as responsabilidades do cargo, a pena do autor de *Iracema* não abandonou de tudo a escrita dos folhetins, produzindo ainda sete desses textos, entre 7 de outubro e 25 de novembro de 1855 (FARIA, 2004).

Cada crônica encerra um mosaico de diversos assuntos, entre os quais o autor transita com desenvoltura, deixando que sua pena corra livremente. Assim, é possível se referir à estação do ano, ao teatro

lírigo, à limpeza da cidade, ao sermão de determinado sacerdote, por exemplo, em um mesmo folhetim. Podendo limitar-se apenas aos assuntos menos graves que encontrariam recepção certa junto ao leitor iniciante do XIX, Alencar ousou mais e transitou, nessas crônicas, por assuntos que chegaram a abalar interesses de pessoas de prestígio na sociedade carioca de então. Neste sentido, Silvia Cristina Martins de Souza chama a atenção para o valor da abordagem de assuntos prementes, contemporâneos a Alencar, que ele discutiu nas crônicas. Para a estudiosa,

[...] ao combinar a descrição do cotidiano com a prescrição de valores que considerava os melhores para aquela sociedade, encontramos um Alencar captando o social e suas circunstâncias, percebendo suas implicações, assimilando-as, retrabalhando-as e conferindo a elas a base de sua escritura (SOUZA, 1998, p.127).

Por posicionar-se de forma crítica sobre alguns dos assuntos em evidência, Alencar terminou contrariando alguns interesses ligados ao jornal **Correio Mercantil** e, por não admitir cortes e censuras nos seus textos, terminou por pedir demissão do periódico. O fato se deu devido a cortes no folhetim em que ele criticava a especulação no mercado de ações. Voluntarioso, Alencar não admitia que ao folhetinista fosse cerceada a liberdade de expressão e, através de uma carta ao amigo Francisco Otaviano, datada de 08 de julho de 1855, desabafa: “Tendo saído estropiado o meu artigo de hoje, é necessário que eu declare a motivo por que entendi não continuar a publicação da ‘revista semanal’

dessa folha, visto desaparecerem algumas frases que o indicavam claramente” (ALENCAR, 1960, p. 1330, apud FARIA, 2004, p. XV). Era uma forma de justificar o seu afastamento do periódico, perante o amigo que lhe confiara a redação da cônica semanal.

A bem sucedida temporada de Alencar à frente de “Ao correr da pena”, no **Correio Mercantil**, abriria para ele as portas do **Diário do Rio de Janeiro**, agora na posição de redator-chefe:

Ao cabo de quatro anos de tirocínio na advocacia, a imprensa diária, na qual me arriscara apenas como folhetinista, arrebatou-me. Em fins de 1856 achei-me redator-chefe do **Diário do Rio de Janeiro** (ALENCAR, 1999, p. 55).

Depois de haver-se “lançado no turbilhão do mundo”, como folhetinista, Alencar aproveitaria também o rodapé do periódico para aventurar-se pelos caminhos da ficção: ao findar aquele ano, ele ofertaria aos leitores do jornal seu primeiro romance, **Cinco minutos**. Além disso, não abandonaria de todo a crônica semanal.

### **Um folhetinista em busca de definições para o gênero**

Embora seja um fato pouco comentado, antes da experiência no **Correio Mercantil**, com a seção “Ao correr da pena”, Alencar se incursionou pela escrita de folhetins no **Diário do Rio de Janeiro**, em uma seção denominada “Álbum”, numa referência aos cadernos

de anotações íntimas muito utilizadas pelas moças românticas da época. Segundo Lira Neto, autor da interessante biografia de José de Alencar,

na verdade, foram quatro folhetins, pequenos tesouros perdidos, editados regularmente, em quatro semanas seguidas, entre o fim de julho e início de agosto de 1854 (LIRA NETO, 2006, p. 89).

Trata-se de textos pouco estudados, talvez por não trazerem a assinatura do autor, embora pistas seguras confirmem a autoria, como uma referência que Alencar faz aos mesmos em artigo publicado no jornal **O Globo**, em 1875. O biógrafo do autor observa que esses primeiros folhetins, que se encontram nos acervos da Biblioteca Nacional, trazem como uma das preocupações primeiras a busca de uma definição para o gênero. Dessa forma,

O jornalista estreante seguia à risca o modelo consagrado de folhetim, que tinha por hábito perambular entre assuntos mundanos e ligeiros, fazendo de entremeio incursões pela política e por outros assuntos ditos mais sérios (LIRA NETO, 2006, p. 91).

A primeira publicação que compõe “Ao correr da pena”, no **Correio Mercantil**, datada de 3 de setembro de 1854, vem marcada, inicialmente, pela preocupação em definir e compreender o gênero, como forma de o autor se justificar e agradar ao público leitor. Afinal, Alencar tinha consciência da capacidade de Francisco Otaviano, a quem ele iria substituir e, inclusive, do bom relacionamento estabelecido entre o jornalista e o público

leitor. Assim, uma das primeiras providências a tomar é intitular a seção, justificando a afinidade entre título e o conteúdo das mensagens que seriam veiculadas: “[...] escritos ao correr da pena são para serem lidos ao correr dos olhos” (ALENCAR, 2005, p. 5).

Nota-se que Alencar chama a atenção para o caráter leve de que deve se revestir o texto. Aproveita a oportunidade para elogiar a escrita de Francisco Otaviano e o faz através de uma pequena narrativa, o “poema fantástico”, no qual explica que o escritor teria recebido os dons da escrita das mãos de uma fada. Utiliza o “poema fantástico” para fazer um apanhado da estada de Francisco Otaviano na seção e por fim esclarece:

Acabou o poema fantástico no fim de dois anos; e um dia o herói do meu conto, chamado a estudos mais graves, lembrou-se de um amigo obscuro, e deu-lhe a sua pena de ouro (ALENCAR, 2004, p. 7).

Em contraponto com a escrita do amigo, Alencar se posiciona de maneira bem humilde:

Por fim de contas, o outro, depois de riscar muito original, convenceu-se que, a escrever alguma coisa com aquela fada que o aborrecia, não podia ser de outra maneira senão – *Ao correr da pena* (ALENCAR, 2004, p. 7-8).

Percebe-se, neste primeiro folhetim, uma preocupação também com a linguagem. Ao recorrer à imagem da fada como metáfora para discutir a habilidade e vocação do escritor Francisco Otaviano

enquanto folhetinista, Alencar permite que o literário ocupe a cena. Nesse sentido, começa confirmando a confluência entre o jornalismo e a literatura no espaço do folhetim. João Roberto Faria, ao apresentar os folhetins de “Ao correr da pena” compilados na edição lida por nós para este trabalho, enfatiza que, em alguns textos, “elementos literários insinuam-se na informação, convivendo com ela em perfeita harmonia” (FARIA, 2004, p. XXI).

Outro elemento que irá insinuar-se com certa constância nos primeiros folhetins será a metalinguagem, na medida em que Alencar não abandona a intenção de questionar a natureza do gênero e a matéria de que é feito. O folhetim datado de 24 de setembro de 1854, que discorre sobre vários assuntos, dentre eles a primeira corrida no Jockey Clube e a inauguração do Instituto dos Cegos, mostrará o cronista em sua *flâneire* por diversos espaços e eventos em busca de pauta para escrever, até um pouco angustiado por conta da sua tarefa:

Tinha me divertido, é verdade; mas aquele domingo cheio, que estreava a semana de uma maneira tão brilhante, fazia-me pressentir uma tal fecundidade de acontecimentos, que me inquietavam seriamente. Já via surgir de repente uma série interminável de bailes e saraus, um catálogo enorme de revoluções e uma cópia de notícias capaz de produzir dois suplementos de qualquer jornal no mesmo dia. E eu, metido no meio de tudo isto, com uma pena, uma pouca de tinta e uma folha de papel [...] (ALENCAR, 2004, p. 25).

Como se vê, o folhetinista tinha que percorrer os diversos espaços e eventos, se expor aos olhares públicos, frequentar bailes, saraus, teatros, enfim, ser dado a eventos sociais, o que não combinava muito com o temperamento meio recluso e arredo de Alencar, marca de sua personalidade desde os tempos de estudante de Direito. Mas,

para cumprir seu compromisso semanal de cronista mundano, o macambúzio Alencar obrigava-se a vencer sua histórica resistência ao burburinho das reuniões sociais e passara a frequentar os salões da corte (LIRA NETO, 2006, p. 92)

algo que passaria a repudiar por conta de ter sido preterido, em detrimento de outro cavalheiro, por uma jovem da alta sociedade a quem cortejava e convidara para valsar. Ainda assim, qualquer sacrifício seria válido para quem tinha os olhos na posteridade, ou seja, desejava inscrever seu nome como um escritor de destaque, como confessaria mais tarde em **Como e porque sou romancista**, sua autobiografia literária.

A abundância de assuntos, matéria para a crônica semanal, preocupa sobremaneira o autor nos primeiros textos. Recorrendo à metáfora do colibri como ave que pousa de flor em flor, retirando o melhor de cada uma, Alencar define o folhetinista como alguém que, dentro da sociedade, deve percorrer os mais diversos espaços e eventos, comentando os diversos acontecimentos, dos mais frívolos aos mais sérios, mesmo porque tem que ser agradável aos diversos tipos de leitores, alvo de sua escrita:

Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto mais serio, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta às páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal, o espírito que deve necessariamente descobrir no fato mais comezinho! (ALENCAR, 2004, p. 25-26).

A versatilidade deve ser um dos atributos do folhetinista, que deve discorrer sobre os principais assuntos semanais, quaisquer que sejam as suas naturezas (culturais, políticos, de entretenimento, concernentes ao progresso e à civilização da sociedade, à moda, por exemplo), modulando seu estilo de escrever de acordo com cada temática. A certa altura da crônica de 3 de dezembro de 1854, em que discorre sobre “os grandes dias da pátria”, “A câmara municipal”, “A pinacoteca”, dentre outros, Alencar se dá conta do voo livre que empreende pois, à medida que escreve, os assuntos fluem e ele transita rapidamente entre eles: “Mas onde já ando eu? Comecei num salão de baile, e parece-me que estou nalgum corpo de guarda. Eis o risco de se escrever ao correr da pena” (ALENCAR, 2004, p.129).

A abrangência temática do folhetim exige do escritor maior habilidade ao exercitar sua tarefa, visto que deve transitar com desenvoltura entre um tema e outro, de maneira ágil, leve, despretensiosa, mas não desprovida



de certo posicionamento crítico. Dessa forma, Alencar usa a sua pena, nos primeiros folhetins, para treinar a redação do gênero, ao mesmo tempo em que busca encontrar uma definição para ele e definir-se enquanto produtor do texto. São muitas as páginas dedicadas a essa discussão metalinguística, pois deseja convencer-se de que tem sob sua responsabilidade a escrita de um texto bem peculiar:

Nada, isto não tem jeito! É preciso acabar de vez com semelhante confusão, e estabelecer a ordem nestas coisas. [...] O poeta glosa o mote que lhe dão, o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para o seu livro ou artigo. Somente o folhetim é que há de sair fora (*sic*) da regra geral, e ser uma espécie de panaceia, um tratado de *omni scibili et possibili*, um diário espanhol que contenha todas as coisa e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto de França e a Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível (ALENCAR, 2004, p. 27-28).

Na crônica de 1º de outubro de 1854, o folhetinista não abandona a discussão metalinguística e dedica determinado trecho do texto a discorrer sobre si mesmo, na posição de escritor dos folhetins. Em uma espécie de carta dentro do texto maior (“Fazer de uma carta um folhetim” é um dos títulos que aparece na edição lida) ao redator do jornal, o cronista informa:

A respeito do folhetinista não falemos. Na segunda-feira tem a cabeça que é um caos de

recordações, de fatos, de anedotas e observações curiosas. A imaginação toma ares de pintor chinês, e começa a desenhar-lhe flores e arabescos de um colorido magnífico. As ideias dançam uma contradança no Cassino. A memória passa no meio do salão de braço dado com a ironia, gracejando e fazendo reflexões a propósito (ALENCAR, 2004, p. 36).

O cronista, que se vê em meio a uma sociedade esfuziante, sente dificuldade em selecionar os assuntos que irá abordar. Aparecem os elementos que, juntos e em profusão, o ajudarão a redigir: ideias, imaginação e memória. Assim, mais uma vez são trazidos os vínculos que se estabelecem entre a crônica, enquanto texto jornalístico, e o texto literário. Alencar não prescinde da imaginação e da memória, elementos que apoiam a escrita do texto de ficção, para escrever sobre o mundo não ficcionalizado.

## 2 Machado dialoga com Alencar

Machado de Assis, em uma crônica intitulada “Folhetinista” publicada no periódico **O Espelho**, de 30 de outubro de 1859, retoma a preocupação de Alencar na busca por uma discussão das características e definições para o folhetim. Interessante diálogo intertextual se estabelece assim entre as primeiras crônicas alencarianas e este texto machadiano.

Como promotores da cultura escrita na sociedade carioca do século XIX, os dois escritores se voltaram

para a conquista do público leitor oitocentista e, para tanto, em seus textos, de natureza ficcional ou não, buscaram fornecer-lhe senhas e protocolos de leituras, em um momento em que o leitorado estava se formando. Patrícia Kátia da Costa Pina, no artigo “Machado de Assis e o jornalismo oitocentista: a crônica e a imprensa educando o leitor” defende que

[...] há pelo menos duas formas de escritores e editores relacionarem-se com seus possíveis leitores: a primeira, pertinente ao século XIX, desde o Romantismo, concerne ao estabelecimento de práticas de sedução e envolvimento do leitorado disponível [...] (PINA, 2005, p.110).

Depois de confirmar a França como país de onde o folhetim “vale-tudo” se originou, espalhando-se para outras partes do mundo, Machado de Assis chama a atenção para a afinidade entre o folhetim e o jornal:

O folhetim, disse eu em outra parte e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal e o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação (ASSIS, 2008, p. 2022).

Outro desses autores de Machados de Assis, que os cultivou às dezenas, foi Lélío, o pseudônimo cronista político do nosso grande romancista (PINHO, 2001). Entenda-se por moderna criação o jornal, veículo de grande importância para base da formação do leitorado

do século XIX, do qual os escritores se aproveitaram para iniciarem suas carreiras.

Logo a seguir, o conceito de folhetinista é retomado, corroborando com o que Alencar dissera em texto já aludido anteriormente: “O folhetinista é a fusão admirável do útil com o fútil, o parto curioso e singular do sério consorciado com o frívolo” (ASSIS, 2008, p. 2022). A reflexão de Machado, 5 anos após a de Alencar, equivale perfeitamente àquilo que o futuro autor de **O Guarani** escrevera, no momento de sua estreia como folhetinista no **Correio Mercantil**. Alencar chamava a atenção que ao redigir o folhetim, o autor teria que contemplar do “[...] gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade [...]” (ALENCAR, 2004, 2026).

Retomando ainda mais o discurso alencariano, Machado continua o seu texto, evocando a mesma metáfora empregada por Alencar na definição do folhetinista, a do colibri. Textualmente, diz o seguinte:

O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, brinca, tremula, aspira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política (ASSIS, 2008, p.1022-1023).

Como se percebe, é confirmada a ideia do folhetinista como alguém em constante *flanerie*, a percorrer os diferentes espaços sociais, visto que necessita angariar a atenção dos diversos tipos de leitores e agradá-los na medida em que contemple assuntos que lhes digam respeito.

A propósito, Machado deixa claro que o folhetinista

almeja reconhecimento social e, indiscutivelmente, o seu labor requer muita dedicação. A escrita do texto em si é trabalhosa e, depois de fazer seus voos semanais pela sociedade para captar a matéria de que será feito o texto, o trabalho solitário da escrita demanda esforço e dedicação, além de um ingrediente fundamental que é a inspiração. Citemos o próprio texto:

Entretanto, apesar dessa atenção pública, apesar de todas as vantagens de sua posição, nem todos os dias são tecidos de ouro para os folhetinistas. Há os negros, com fios de bronze; à testa deles está o dia... adivinhem? O dia de escrever! (ASSIS, 2008, p. 1023).

Alencar não deixou de mencionar essas dificuldades pelas quais passa o folhetinista na escritura do texto. O folhetim datado de 1º de outubro de 1854, que se estrutura a partir de uma carta ao redator do jornal, demonstra bem esta questão da dificuldade de escrever. Nele Alencar expõe a falta de inspiração que o acomete para escrever, embora tenha circulado por vários espaços e eventos sociais durante a semana. Começando pela segunda-feira, para o folhetinista terrível por ser o dia dedicado à preguiça, perpassa os demais dias da semana para discorrer sobre a dificuldade de escrever em meio a tantos e esfuziantes assuntos sociais.

### **3 “Meus cumprimentos, meu caro leitor”.**

Há ainda que se pensar na recepção do texto, uma vez que o leitor entra neste cenário com papel de

destaque. Alencar tem consciência do papel do leitor na consolidação ou não do nome do escritor, por isso busca agradá-lo, mesmo porque nesta fase inicial de sua carreira, o texto cumpre dupla e delicada função: ao mesmo tempo em que informa o leitor, vai formando o seu gosto. Por se tratar de textos veiculados em jornal, o sucesso das vendas do periódico, naquele momento, poderia estar diretamente ligado à boa recepção pelo público dos textos do rodapé. Assim, é necessária dedicação suficiente para conquista do mais variado público, atitude que demanda muita habilidade do folhetinista, conforme este trecho do folhetim de 24 de setembro de 1854:

Se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrota o jornal, e atira-o de lado com um momozinho displicente a que é impossível resistir. \_ Quando se fala de bailes, de uma mocinha bonita, de uns olhos brejeiros, o velho tira os óculos de maçado e diz entre dentes: 'Ah! O sujeitinho está namorando à minha custa! Não fala contra as reformas! Hei de suspender a assinatura.'

O namorado acha que o folhetim não presta porque não descreveu certo *toilette*, o caixeiro porque não defendeu o fechamento das lojas ao domingo, as velhas porque não falou na decadência das novenas, as moças porque não disse claramente qual era a mais bonita, o negociante porque não tratou das cotações da praça e finalmente o literato porque o homem não achou a mesma ideia brilhante que ele ruminava no seu alto besunto (ALENCAR, 2004, p. 26-27).

Nesse trecho, Alencar pincela alguns tipos que compõem o quadro da sociedade letrada de meados do século XIX e dá mostras da relevância do jornal como um dos suportes de leitura naquela sociedade. E aqui retomamos Pina que, ao analisar as relações público/leitor na crônica machadiana, também do século XIX, conclui ser este

diálogo necessário como meio de convencimento e persuasão do leitor oitocentista habituado a uma cultura oralizada e pouco afeito ao impresso, ainda muito novo em solo brasileiro [...] (PINA, 2005, p. 113).

Como se vê, vários tipos de leitores são perfilados por Alencar, alguns como pessoas comuns da sociedade. Aparecem os leitores informais como caixeiros, mas também leitores especialistas, como os literatos, mais críticos e exigentes. Aliás, o autor já sinaliza para o trabalho da crítica literária com a qual travará, quando romancista, alguns embates. Ainda no folhetim anteriormente citado, Alencar aponta a atitude da crítica, muitas vezes contraditória por si mesma:

De um lado um crítico, aliás de boa fé, é de opinião que o folhetinista inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica. Outro afirma que plagiou, e prova imediatamente que tal autor, se não disse a mesma coisa, teve intenção de dizer, porque enfim *nihil sub sole novum* (ALENCAR, 2004, p. 26).

O leitor é evocado constantemente no conjunto dos

textos de “Ao correr da pena”. Há uma preocupação do narrador em guia-lo, conduzi-lo ao longo do percurso textual. Na crônica de 10 de dezembro de 1854, Alencar, ao metaforizar o texto como um passeio turístico a Petrópolis, convoca o leitor, tratando-o como um companheiro de viagem. Ele, na condução do texto/passeio, posiciona-se como um guia do leitor:

A caminho, pois, meu amável leitor. Tomai o vosso bordão de *touriste*, o vosso saco de viagem, o vosso álbum de recordações; esquecei por alguns dias negócios, esquecei as obrigações, esquecei tudo e segui-me (ALENCAR, 2004, p. 135-136).

É interessante atentarmos para o conceito implícito de folhetim: ao recorrer à metáfora do passeio turístico, Alencar reafirma o caráter leve e descontraído, imprescindível ao texto folhetinesco .

Valéria Cristina Bezerra (*Online*), em artigo sobre a figuração do leitor nas crônicas de José de Alencar, aponta que o objetivo do escritor é “[...] fazer que o leitor, qualquer que seja, leia o seu texto integralmente, para isso é fundamental despertar sempre o seu interesse, não entediá-lo. Essa sua preocupação é constantemente referida, através de um tom de conversa e lisonja com o leitor.” Percebe-se que emergem caracterizações do leitor como homem e como mulher, visto ocorrerem referências a objetos e ocupações típicos dos dois gêneros. Obrigações e negócios estariam mais para os homens, já álbuns de recordações para as mulheres.

Visto que os textos tratam de assuntos diversificados,



diferentes leitores são plasmados pelo autor. Bezerra (2010) aponta que, ao longo das crônicas, percebe-se que “[...] o folhetinista vai dialogando com interlocutores da imprensa, da política, da literatura e das artes, os quais Alencar demonstra que são leitores de seus conteúdos na seção.” Mas, no geral, emergem dois tipos fundamentais: o leitor e a leitora. Inicialmente, o autor os trata de forma igual, pois tem em vista a conquista do leitorado como um todo. Assim, as primeiras referências e evocações são generalizadas. Mas depois começa a fazer distinção entre os dois, sobretudo no que tange à intelectualidade.

Alencar prevê recepção variada para os textos, por isso os leitores, homens e mulheres, são tratados de forma diferenciada, bem aos moldes do que se pensava e se vivia na sociedade carioca de então no que dizia respeito aos papéis de ambos. Assuntos mais sérios, por exemplo, são direcionados ao leitor e os mais triviais à leitora. Na crônica de 21 de janeiro de 1855, ao abordar assuntos como a política internacional de emigração, em determinado momento, refere-se diretamente à leitora:

Voltai! Voltai depressa esta folha, minha mimosa leitora! São coisas sérias que não vos interessam. Não lestes?... Ah! fizestes bem!

Com efeito, que vos importam a vós estas espécies de companhias, se tendes as vossas à noite, junto do piano, a ensaiar um belo trecho da música, a cantar alguma ária, algum dueto do Trovador? Que vos importa nestes momentos saber o que vai algures, se as ações baixam, ou se uma pobre cabeça atordoada de penar já não pode de tanto eu lhe correr a pena? (ALENCAR, 2004, p. 215).

Lira Neto chama a atenção para o relacionamento

que Alencar estabelece com a leitora, (re)tratando-a ora com reverência, ora com certo tom de ironia, visto que deixa transparecer certa intolerância com relação a alguns aspectos do comportamento feminino. Para o estudioso, *As mulheres*, de modo geral, seriam um dos assuntos prediletos do folhetinista Alencar. Mas, se na maioria das vezes as descrevia com incontida admiração, em outras também não abdicava de retratá-las com doses generosas de sarcasmo. [...] O escritor que viria a idealizar Iracema, a heroína índia seminua, criticava com aberto exagero os artifícios da moda de então [...] (LIRA NETO, 2006, p. 111-112).

Assim, por mais bonitas e inteligentes que pareçam, quase sempre são apresentadas como resultado da moda que adotam e Alencar não perdoa o artificialismo estético feminino, ao mesmo tempo em que critica a indústria da beleza, já em prosperidade no século XIX. Isso pode ser bem ilustrado por este trecho da crônica de 19 de novembro de 1854, quando se refere a “moedeiros falsos e falsificadores da moda”:

Entretanto, imagine-se a posição desgraçada de um homem que, tendo-se casado, leva para casa uma mulher toda falsificada, e que, de repente, em vez de um corpinho elegante e mimoso, e de um rostinho encantador, apresenta-lhe o desagradável aspecto de um cabide de vestidos, onde toda a casta de falsificador pendurou um produto de sua indústria (ALENCAR, 2004, p. 111).

No folhetim seguinte, de 26 de novembro, Alencar expõe o que seria para ele atributos ideais para uma

moça da fina flor social:

Uma mocinha de tom \_ que se quer distinguir \_ deve aborrecer o baile, e gostar de alguma coisa que não seja trivial, como por exemplo, de rezar, de ler anúncios, e sobretudo conversar com diplomatas sobre questões de alta política internacional (ALENCAR, 2004, 115).

É no contraponto entre elogios e críticas ao feminino que Alencar evoca a mulher, cuja atividade enquanto leitora estava se iniciando. Como porta-voz de valores da sociedade carioca dos oitocentos, é severo, talvez mordaz, com as mulheres, quando discute, por exemplo, o gênero (feminino) da palavra cólera, lembrando outros vocábulos femininos que têm significação negativa. Por outro lado, estrategicamente, lembra às suas “amáveis leitoras”, na mesma crônica de 15 de outubro de 1854, que “[...] as mais belas coisas deste mundo são também significadas por mulheres, assim como a beleza, a justiça, a caridade, a virtude [...]” (ALENCAR, 2004, p. 52).

### **Considerações finais**

Quando Alencar escreve os folhetins de “Ao correr da pena”, embora tímido, ainda não era a pessoa de ar circunspecto e austero como viria a ser reconhecido depois:

Para o tímido o folhetim permitia-lhe dizer descontraído quanto lhe suscitava a vida social da Corte. Festas, espetáculos, acontecimentos

políticos, negócios, grandezas e misérias, tudo passava pelo espírito vivaz, pronto a transformar o fato num comentário (VIANA FILHO, 2008, p. 66).

Para Alencar, o folhetim representou o início da carreira de escritor. Lançando-se no turbilhão da sociedade carioca de então, o tímido escritor, na casa dos 25 anos de idade, frequentou espaços públicos de notoriedade na corte, seus teatros, salões, espetáculos; presenciou acontecimentos políticos, dentre outros.

Assim Alencar, como muitos outros intelectuais da época, dirigiu-se, a esta ‘frutinha do seu tempo’<sup>5</sup> não apenas por amor à literatura, mas tendo em vista ocupar uma tribuna privilegiada para debater questões do dia, acabando por deixar nos textos sua visão de um tempo vivido (SOUZA, 1998, p.124).

Além da contribuição, enquanto cronista de uma época que é mostrada em muitos aspectos históricos relevantes, a sua produção folhetinesca possibilita a discussão em torno da formação do leitorado brasileiro, tendo o jornal como meio, e as relações que são travadas entre escritor e leitor. Aquele na posição de condutor deste, considerado, por sua vez, como alguém que inicia um passeio, um *tour*, por área desconhecida, necessitando ser guiado.

---

<sup>5</sup> A expressão “frutinha do tempo” foi cunhada por Machado de Assis para designar o folhetim e encontra-se no texto “O empregado público aposentado”, publicado em *O Espelho*, em 16/10/1859.

Mas à carreira bem sucedida do folhetinista sobrepor-se-ia à do grande escritor de ficção que foi José de Alencar. Para além da consagração do folhetinista viria a consagração do escritor de literatura e teatro. Na verdade, Alencar soube valorizar o potencial do folhetim para preparar o ambiente para ousar, posteriormente, a escrita dos outros gêneros. Para Viana Filho,

[...] embora propiciasse notoriedade, o folhetim não deixava de ser tido como gênero secundário, superficial, talvez agradável, mas incapaz de influir na opinião séria do país. De certo modo, estaria abaixo da glória sonhada por Alencar (VIANA FILHO, 2008, p. 69).

Como vimos, os primeiros folhetins de José de Alencar evidenciam a preocupação em definir o gênero, mas eles emergem também como forma de o escritor se ajustar com o leitor, alvo do trabalho do folhetinista. Dessa forma, protocolos e senhas de leitura são apresentados ao leitor como forma de conquista e consolidação do seu percurso. Soma-se a esse fato, por outro lado, o notório objetivo do folhetinista de conquistar o seu espaço enquanto intelectual naquela sociedade.

Em Alencar, é interessante observar que a atitude de dialogar com o leitor, na intenção de conduzi-lo no percurso da leitura, será uma constante também em alguns dos textos ficcionais, todos escritos após a experiência folhetinesca. Essa, com certeza, serviu como uma espécie de exercício para a escrita do conjunto de romances que consagraria José de Alencar como o nosso principal romancista romântico.

## Referências

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. Edição preparada por João Ribeiro Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Campinas, SP: Pontes, 1990

ASSIS, Machado de. O folhetinista. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, vol. 3, p. 1022-1024.

BEZERRA, Valéria Cristina. “Meu amável leitor”: a figuração do leitor nas crônicas de José de Alencar. In: **Anais do SETA**, n. 4, 2010. Disponível em: [www.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/950/751](http://www.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/950/751). Acesso: 30 de Out. 2010.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **A polêmica Nabuco-Alencar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

FARIA, José Roberto. Introdução. In: **ALENCAR**, José de. **Ao correr da pena**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. XI-XXXIII.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIRA NETO. **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. São Paulo: Globo, 2006.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. Machado de Assis e o jornalismo oitocentista: a crônica e a imprensa educando o leitor. In: **Revista Outros sertões**. v. 1, n. 1. Salvador: UNEB, p. 109-121, 2005.

PINHO, A. M. Djalma Viana e Lélío - Cronistas de um outro presente. In: **Anais...** XVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária, XVII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul e I Jornada Internacional de Narratologia, 2001, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, v. 1, p. 71-86.

VIANA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, Salvador: EDUFBA, 2008.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Orgs). **A história contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 123-143.





**Espectros da História e da Razão  
Revolucionária em *O manual dos  
inquisidores*,  
de António Lobo Antunes**

José Luís Giavanoni Fornos<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho investiga o romance **O manual dos inquisidores**, de António Lobo Antunes, considerando os efeitos do Salazarismo, do colonialismo e da Revolução dos Cravos na construção da identidade das personagens. Tais acontecimentos balizam a ficção portuguesa pós-25 de Abril que, mediada pelas categorias da memória e da história, expõe as feridas do corpo nacional. Com efeito, o livro de Lobo Antunes apela a um discurso paródico, assinalado pela retórica da ironia.

**Palavras-chave:** Romance Português; História; Revolução.

**History and Revolutionary Reason spectra in  
*The Manual of Inquisitors*,  
by António Lobo Antunes**

**Abstract:** This study investigates the novel *The Manual of Inquisitors*, by Antonio Lobo Antunes which are considered the effects of Salazarism, colonialism

---

<sup>1</sup> Professor Doutor do Instituto de Letras da Universidade Federal de Rio Grande, Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em História da Literatura da mesma Universidade.

and the Carnation Revolution in the construction of the identity of the characters. Such events delimit Portuguese fiction post-April 25 that mediated by the categories of memory and history, exposes internal problems of the national population. Indeed, the book calls for a Lobo Antunes parodic discourse, marked by the rhetoric of irony.

**Keywords:** Portuguese Romance; History; Revolution.

**Los espectros de la Historia y de la Razón  
Revolucionaria en la novela  
*O manual dos inquisidores*, de António Lobo  
Antunes**

**Resumen:** El presente trabajo investiga la novela **Manual de inquisidores**, de António Lobo Antunes, considerando los efectos del Salazarismo, del colonialismo y de la Revolución de los Claveles en la construcción de la identidad de los personajes. Esos acontecimientos balizan la ficción portuguesa posterior al 25 de abril que, mediada por las categorías de la memoria y de la historia, expone las heridas del cuerpo nacional. Efectivamente, el libro de Lobo Antunes recurre a un discurso paródico, marcado por la retórica de la ironía.

**Palabras clave:** Novela Portuguesa; Historia; Revolución.

## Introdução

O presente trabalho analisa o romance **O manual dos inquisidores** (1996), do escritor português António Lobo Antunes, tendo por objetivo a investigação dos aspectos históricos que marcaram a vida nacional portuguesa no século XX. Igualmente se debruça sobre o processo de construção narrativa, observando as estratégias adotadas pelo autor. Nesse caso, a paródia, assinalada pela ironia, e a polifonia são os recursos discursivos na configuração do texto cuja intenção está em avaliar o corpo nacional.

Organizado numa rotatividade de vozes embriagadas pelo delírio e amargura em vista do contexto histórico vivido e das escolhas trilhadas, **O manual dos inquisidores** narra os descompassos de sujeitos lançados em contínuos desastres, em vertiginosa queda infernal. As personagens são surpreendidas pateticamente pela fugacidade do poder, da fortuna e do tempo. Lobo Antunes aplica-se na cirurgia do corpo nacional, estilizado pela miséria e desencanto.

## O romance de António Lobo Antunes e a história de Portugal

Os efeitos do salazarismo, da guerra colonial e da Revolução dos Cravos, bem como situações do tempo presente marcam a trajetória das personagens de Lobo Antunes. Os fragmentos colhidos, emaranhados temporalmente, expressam uma totalidade histórica, culminando na derrota coletiva de um povo. As vítimas

da ignorância, da subserviência, da pobreza e da violência dividem o espaço social com os seus algozes, encenando um espetáculo de ruína, promovido com ironia, derrisão e mordacidade.

O livro chama a atenção para a personagem Francisco, expoente ministro do primeiro escalão do governo Salazar. A figura catalisa em torno de si os comentários das demais personagens, influenciando o rumo de suas vidas. Em que pese a Revolução dos Cravos oportunizar a queda de Francisco, este continua a irradiar os males de sua conduta sobre as gerações seguintes.

A narrativa investiga igualmente a opulência de uma burguesia citadina, seus preconceitos e a irrefreável ganância, comprometendo laços familiares em nome da ambição econômica. Tais aspectos estão sinalizados nas personagens Sofia, sua mãe e o industrial e banqueiro Pedro. Em seus comentários, manifestam o crescente temor pela presença de negros retornados da África, deploram a imundície dos produtos e pessoas de certas regiões do País e a ingratidão e arrogância dos pobres em Lisboa.

A crítica à gula material culmina no relato de Pedro, tio de Sofia, quando informa, num cinismo exemplar, as manobras realizadas para conquistar a direção da empresa da família. Corrompendo advogados, médicos, funcionários e parentes, sela sua vontade econômica assassinando espetacularmente o próprio pai. Ironia e humor grotesco cobrem o episódio.

Ainda que haja pressão econômica da personagem, as demais colaboram, mostrando-se igualmente deploráveis em suas ações, apontando para um quadro de desagregação moral generalizada. A situação

materializa a identidade das personagens que se vêm como seres impotentes, dominados pelas condições históricas adversas. Mostram-se, ao mesmo tempo, incapazes de superá-las. A prisão do empresário Pedro, durante o golpe de Abril de 1974 pelos militares revolucionários, atíça ainda mais a voracidade e o preconceito da personagem.

A queda da ditadura e a emergência da Revolução dos Cravos, somadas a um quadro social em declínio económico, compõem a moldura dos relatos em que sonhos e desejos são destronados por uma carga intempestiva de acontecimentos decepcionantes cujas consequências levam ao sofrimento e ao delírio, alternativas para as perdas e os danos causados pela História.

História e delírio misturam-se nos depoimentos. Consequência da aventura autoritária e colonialista, os dois signos entrelaçados traduzem a trajetória da nação, embriagada pelo conservadorismo político e religioso e por uma classe dominante sem escrúpulo, a que se alia a um passado bastante distante visto somente com exuberância.

Nesse contexto, solidariedade e esperança soam como escárnio. As vozes falam apenas de corpos<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Como base nos estudos de Merleau-Ponty, Ricoeur destaca a figura do corpo como o mediador mais originário entre o curso da vivência e a ordem do mundo. Tal mediação precede todos os conectores de nível histórico. De acordo com o filósofo francês, o "corpo - ou melhor, a carne - desafia a dicotomia do físico e do psíquico, da exterioridade cósmica e da interioridade reflexiva." É sobre o território de uma tal "filosofia da carne" que o 'eu posso', argumenta Ricoeur, se deixa pensar. Segundo o autor, "a carne é o conjunto coerente de meus poderes e de meus não-poderes; ao redor desse sistema dos possíveis carnis, o mundo se desdobra

abandonados, submersos em aniquilamento e solidão. A revolução sonhada desencadeia mais frustrações, submetendo-se aos acordos de cúpula, afastando-se dos planos traçados, dobrando-se diante das pressões e dificuldades.

A ditadura salazarista é alegorizada no envelhecimento e na demência do ministro Francisco que, impotente física e moralmente, pretende pôr em prática regras de um tempo histórico forjado na arbitrariedade e violência. A “bancarrota” material e subjetiva da personagem não oferece alento social novo e positivo. O pesadelo da história do País afeta o presente que paga alto tributo afetivo por longos anos de autoritarismo.

O espectro do corpo fascista impede futuros radiosos. As jovens personagens encontram-se emparedadas entre o arbítrio do passado, a miséria e a precariedade do presente. Os vestígios do passado

---

como conjunto de utensílios rebeldes ou dóceis, de permissões e de obstáculos.” (RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. V.III. SP; Campinas: Papirus, 1997, p.387.) Em Lobo Antunes, a representação do corpo histórico e pessoal é a expressão do trágico e do grotesco, destinado ao esvaziamento e degradação. O corpo na obra antuniana estabelece a relação entre a dialética e a polifonia, entrevistas negativamente. O trágico e o bufo se encontram, entrelaçados na catástrofe e no riso, sem renovação e sem remissão das faltas e excessos espirituais e materiais. Nesse sentido, o corpo não possui um “caráter positivo e afirmativo” defendido pela teoria do “baixo material e corporal”, de M. Bakhtin. Para o autor russo, “o portavoiz do princípio material e corporal é o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância.” (BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1996, p.19)

incorporam-se ao hoje, assinalando características múltiplas de pensamento e ação, em combate ora pela revogação do esquecimento, ora pela obliteração da lembrança. Passado e presente mesclam-se em carências e desejos. Conforme a percepção, as cicatrizes do corpo nacional abrem-se e fecham-se para o balanço da História, examinado, no entanto, como agonia, fracasso e derrisão.

As relações sob o fascismo são assinaladas pela truculência. Reproduzindo-se sob a ideologia do conluio e da violência oficial, a nação é criticada através dos gestos e falas do ministro Francisco que representa a História entendida monologicamente. Contudo, o território monolítico da ditadura é posto em xeque pela infidelidade da esposa Isabel. O uso da violência não arrefece a fragilidade do governante militar e latifundiário, confirmando rachaduras existentes mesmo em modelos políticos ditos inabaláveis.

O rompimento do casamento traduz, no âmbito da estrutura econômica e política, o desmembramento do território totalitário, emblematicamente representado pela “quinta de Palmela”. Ao abandonar o marido por uma personagem representante do capital produtivo-financeiro, Isabel intui um quadro econômico mais rentável, deixando para trás uma ordem socioidentitária estruturada na terra e na burocracia militar.

O 25 de Abril sugere o esfacelamento do modelo de Palmela. No entanto, ironizando o projeto revolucionário, o domínio da “quinta” passa a ser exercido por Pedro, amante de Isabel, reconduzindo-o novamente ao poder de decisão através do acúmulo econômico alcançado sob novas condições políticas.

Expulso da engrenagem amorosa e política, Francisco embriaga-se em gestos e palavras patéticos que procuram remontar o passado perdido, desaguando, todavia, na loucura e na morte. A ex-esposa do ministro é atingida igualmente pelo abandono e solidão, rememorando, com desalento, o casamento imposto e as opções aceitas para superá-lo.

A personagem Francisco soluciona patologicamente a partida de Isabel, travestindo a jovem amante Milá com as roupas da ex-esposa. Através de uma similaridade forçada, pretende a recomposição do amor perdido. A recuperação do poder, no plano conjugal e político, é desfeita pelo novo cenário do País.

Doença e revolução modificam os projetos de Francisco. Internado em uma clínica médica pelo filho, o ex-militar e ex-ministro anseia retornar ao comando do governo, expulsando os governantes atuais, convencido de que detém os melhores métodos para governar. Entre a demência e a lucidez, reafirma que possui direitos, condições e conhecimentos plenos para administrar a nação:

entrar no palácio que me cabe de direito, terminar com os abusos, colocar o Exército em sentido, enfiar essa bodega na ordem, governar este esterco, uns tabefes por aqui e por ali, os semanários caladinhos, o povo caladinho que é aquilo que ele gosta, pode crer que é aquilo que ele gosta, caladinhos e toca a andar que há-de haver neste país quem me siga, quem se lembre de mim e me respeite (1996, p. 403).

Tomado pelo delírio, o ex-latifundiário almeja



igualmente retomar suas terras, reconstruindo a vida com a esposa. A ausência de Isabel e a propriedade transformada num empreendimento turístico de luxo pelos familiares da nora Sofia tornam o projeto inviável.

A esquizofrenia do ex-ministro acelera-se com a perda do poder. Todavia, como membro da ditadura, Francisco utiliza-se da posição como mecanismo de pressão para satisfazer seus prazeres. Impune, trata as personagens femininas com violência, seguindo com gozo sádico o bordão: “faço tudo o que elas querem, mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que saibam quem é o patrão.” (p.13) A frase revela ignorância, preconceito e prepotência, mostrando as limitações culturais do regime.

A infidelidade de Isabel macula o bordão. A subjugação imposta com brutalidade às demais mulheres não evita que Francisco seja tomado pelas lembranças da ex-esposa, fantasma que o transtorna até a morte. Também o filho João rememora, com dor, a ausência de Isabel. Atormentado pela falta da mãe, o rapaz é visto como uma personalidade apática e covarde. Para diminuir o menosprezo identitário e afetivo, João constrói uma embarcação que ressoa anacrônica e irônica à solução do sofrimento. O episódio parodia a nacionalidade portuguesa que, frente ao fracasso, à passividade e subserviência, delira com projeto econômico grandioso, revisitando como escárnio o período das descobertas como modelo de salvação à queda afetiva e patrimonial. A personagem expressa a metáfora de um Portugal obsessivamente sonhado, porém jamais concretizado.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Portugal como um imenso manicômio, abrigando figuras histórico-

Obsessões, em diferentes graus, monopolizam as revelações de cada personagem, em diferentes momentos de suas vidas em **O manual dos inquisidores**. Entre diálogos interiores e declarações, Francisco é o catalisador dos fatos, rememorados, de forma plural, pelas demais personagens.

Conforme os interesses e lugares ocupados, o salazarismo e o 25 de Abril recebem valorações distintas. No romance, a noção de classe social apresenta-se como uma categoria importante. Como representantes da classe abastada, incentivados pela cúpula da Igreja, Sofia e família percebem a Revolução dos Cravos como um acontecimento diabólico que deve ser exorcizado. As ações e sentimentos da elite econômica, após a divulgação do 25 de Abril de 1974, são rememorados por Sofia:

minha mãe mandou fechar as portas e as janelas para os comunistas não entrarem assim sem mais nem menos, mandou o chofer esconder os automóveis na garagem, mandou as criadas para o quarto rezarem um terço pela conversão dos bolcheviques, a rádio declarou, num intervalo de hinos contra a Virgem, que prenderam o Presidente da República que o senhor bispo colocava ao nível de São Francisco

---

literárias, está expresso com evidência em **As naus**, romance paródico que alegoriza a identidade nacional, representada como reduto de loucos, miseráveis e doentes, combalidos pela História, mergulhados em perpétua resignação. A liturgia da nação é narrada com riso irônico-trágico. Na esperança do retorno de um D. Sebastião redentor, as personagens, com olhares delirantes, aguardam à beira-mar “os relinchos de um cavalo impossível” (ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Lisboa: Dom Quixote, 1988, p.179).

Xavier e que iam soltar da cadeia os assassinos e os violadores, o telefone não parava de tinir e eram os primos, preocupadíssimos, coitados a sofrerem vexames na companhia de seguros, no escritório, na imobiliária, no banco, com os contínuos e os escriturários a invadirem-lhe sem autorização o gabinete onde tentavam à pressa transferir alguns tostões para Zurique, invadirem-lhe o gabinete aos palavrões gatunos sabotadores fascistas, a tratarem-nos por você como se os tivessem criado na mesma família em vez de senhor administrador, de senhor doutor, arrancando-lhes à bruta o telefone das mãos, pedindo à tropa para os algemar e fuzilar em Caxias (1996, p. 69-70).

O depoimento soa duplamente irônico: em primeiro lugar em vista do que realmente se desenvolvia no período, causando medo aos que tinham posses; em segundo, em virtude da valorização excessiva do evento, uma vez que, examinado numa outra perspectiva temporal, as mudanças foram desmentidas pela evolução dos fatos. Confrontado com as lembranças das demais personagens, igualmente ressoa o deboche.

Nas declarações de Sofia, a Revolução é um pesadelo, manipulada, segundo a personagem, por militares sujos e desalinhados que se enganam ao encarcerar os inocentes e prestativos parentes:

uma matilha de soldados pavorosos, maltrapilhos, de barbas e cabelos compridos, de funcionários da companhia de seguros, do escritório, da imobiliária, do banco,

enxovalharam os meus tios de tudo quanto há, tiraram-lhes relógios e a carteira, amarraram-lhes os pulsos como se fossem criminosos e arrastaram-nos para Caxias, para Peniche, para Monsanto, para o lugar dos homicidas que andavam, juntamente com os pobres, a ocupar casas em Lisboa, e como diz o senhor prior para que é que um pobre quer um andar na Lapa, para que é que um pobre quer um andar no Príncipe Real, para que é que um pobre quer ar condicionado e talheres e elevadores se não sabe servir-se deles, íamos ver os meus tios... os meus tios que nunca mataram uma mosca, pelo contrário, criaram escolas para ensinar os ceguinhos ler nos buracos, para os deficientes das duas pernas, para os corcundas órfãos, interessaram-se imenso pelos pretos, que são iguais à gente... (1996, 70-71).

Os valores deflagrados pelo comentário sintetizam um posicionamento particular que preserva um modelo de representação social, ratificado pela autoridade religiosa. A avaliação ressoa irônica e estende-se ao conjunto da sociedade. A palavra final é a do preconceito.

Os comentários de Sofia acerca das transformações políticas coadunam-se com os depoimentos da personagem Pedro, proprietário de bancos e empresas, preso pelos “capitães de Abril”. Os relatos confirmam preconceitos e demonstram intolerância com os atores da mudança. Ao mesmo tempo, o discurso da personagem explora as confusões dos promotores do golpe, revelando o desconhecimento do material histórico e cultural ao enxertar cartilhas que desconhecem a realidade do país.

A revolução está condicionada aos excessos da transformação. O grau de violência depende da resistência dos atores em combate. A revolução radical é aquela que põe todo o sistema em risco, alterando a estrutura social e sua composição hierárquica. Nessa perspectiva, o processo revolucionário abarca situações que acabam por provocar temores socialmente generalizados através da reação das classes expropriadas, incentivadas pelos donos dos meios de comunicação.

Em **O manual dos inquisidores**, a ruptura revolucionária ecoa como zombaria destinada a destronar uma identidade nacional que padece do anacronismo e exotismo, circunscrita ainda por um anticomunismo epidérmico. Pela desproporção dada ao evento revolucionário, os comentários de Sofia soam patéticos, reduzidos ao riso. Todavia, a avaliação não desmente o terror da classe dominante quando ameaçada em suas posses.<sup>4</sup> Durante a instalação do novo regime político, Sofia recorda as atitudes dos familiares em fuga para a Espanha a fim de evitar a prisão e a perda dos bens:

e nessa mesma noite, apesar de Maio, apesar do calor, vestimos casacos de peles uns por cima dos outros, pusemos nos dedos todos os anéis que conseguimos, enchumámos os soutiens de libras de ouro e de colares, descemos as escadas

---

<sup>4</sup> Na primeira eleição direta à presidência no Brasil, em 1989, após o golpe militar de 1964, o então presidente da Federação das Indústrias de São Paulo, Mário Amato, afirma que se o candidato do Partido dos Trabalhadores, Luís Inácio Lula da Silva vencesse as eleições, os empresários deixariam o País. O número de empresários especificados pelo presidente da entidade foi de 800 mil.

a tilintar de pulseiras como mealheiros atestados, apértamo-nos em dois Mercedes pesadíssimos de malas com terrinas da Companhia das Índias e castiçais italianos, só descansamos em Madrid, aterradas, esfomeadas, sem saber o que fazer, e no entanto ninguém nos obrigou a parar durante a viagem, não existiam tanques soviéticos no Alentejo nem homens de gorro de astrakan e botas de bailarinos caucasianos a tocarem balalaika e a vigiarem a estrada... (1996, p.72).

O desconforto provocado pelo 25 de Abril, lembrado por Sofia como obra do comunismo soviético a destronar burgueses, alça ao poder operários mal-educados, não alcançando a Revolução o seu intento. A personagem Odete, ex-empregada da quinta de Palmela, moradora com a família num bairro periférico de Lisboa, comenta sobre a situação do País pós-revolução:

a vida continuava como antes dos foguetes, dos morteiros, do acordeão do café e dos discursos sobre casas de graça e liberdade, os mesmos reformados nos bancos, os mesmos vendedores de peixe sem clientes, os mesmos camponeses aguardando que um capataz se condoesse, o mesmo mercado deserto, as mesmas conversas de mulheres (1996, p. 38).

A festa pela queda do fascismo salazarista e a conseqüente promessa de um futuro menos penoso, expressas na construção de melhores condições materiais de existência, são repudiadas pela

personagem. Passada a euforia da mudança, Portugal aparece outra vez como território embriagado pela paralisia econômica. As alternativas suspensas desencadeiam desalento, reafirmando um País incapaz de superar sua condição marginal, favorecendo uma imagem desastrada de si mesmo.

Um tempo histórico preso ora à inércia, ora à euforia, descontrolado ou simplesmente morto, é simbolizado no relógio de parede que ornamenta a moradia da família de Odete. O aparelho mimetiza as variações e nuances do tempo político português após o 25 de Abril.

A euforia revolucionária é expressa pelo desgoverno do relógio. Igualmente expõe as dificuldades de um projeto social sabotado por múltiplos interesses antagônicos. De outro modo, as tentativas de conserto do aparelho soam como falsas expectativas. O funcionamento aleatório do relógio, ora adiantando a marcação das horas, ora atrasando-as, indica a desorganização da ordem social, incontrolável frente aos ritmos do novo período. A morte da revolução é simbolizada no relógio destruído<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Um dos aspectos recorrentes na obra de Lobo Antunes é a presença dos relógios, indicando múltiplas alegorias do tempo, relacionado ao estado pessoal e social. Esse pormenor de índole semântica prossegue com sentidos diversos, informando, nos 15 romances publicados, obsessões reiteradas, insistindo no desarranjo axiológico dos princípios em relação ao contexto social e político. Em *O manual...*, o relógio, na voz da filha do caseiro, funciona como termômetro dos dias e meses seguidos ao 25 de Abril: “o meu pai, voltado para as ilhazitas de ervas e os barcos podres do Tejo, sem reparar nas ilhas nem nos barcos, e agora acendiam foguetes na rua, entravam estoiros e clarões, a rádio estilhaçava em cantorias, os automóveis buzonavam, as fábricas apitavam sem cessar...Não eram só foguetes, eram morteiros que abanavam os alicerces e enganavam o cuco do relógio que largou a pingar horas sem parar, escancarava o alçapão curvava-se numa vênica piava trancava o

Também a personalidade indecisa e frágil da personagem João assinala um tempo de transição. Um processo jurídico fraudulento movido pela família da esposa Sofia leva João à perda da propriedade do pai. Acusado de colaboração comunista e fraude nas empresas dos parentes da ex-mulher, o filho do ministro é demitido do emprego que jamais exercera, cumprindo apenas o papel imposto pelo sogro. Anos depois, a fragilidade de João comove Lina, funcionária da clínica onde se encontra internada Albertina, ex-governanta da “quinta de Palmela”. Os destinos entrelaçados fornecem subsídios para examinar os efeitos da História do País sobre as personagens que se dividem entre um passado visto com falsa alegria e um presente desolador.

O passado é revitalizado na voz da governanta Albertina. Como os demais empregados da “quinta de Palmela”, Titina, como é chamada por João na infância, é expulsa da propriedade por Francisco que a enxergera como conspiradora comunista. A expulsão da “quinta” não impede a empregada de alimentar, anos depois, a concretização de dois sonhos secretos: a paixão pelo patrão e o acolhimento de João como filho. Albertina está convencida de que o ex-patrão e João necessitam dela e irão, em breve, tirá-la da clínica para que, outra vez, comande o espaço doméstico.

Os devaneios de Titina não se concretizam. João, ao visitar a mãe Isabel, internada na mesma clínica, não reconhece a governanta que cuidara dele zelosamente

---

alçapão, escancarava o alçapão, o meu pai danado com o pássaro: - Não tarda um segundo torço as goelas àquilo. O marido da prima da minha mãe enlouquecido pelo piar das horas a jogar a garrafa ao relógio: - Cabrão do cuco. O pássaro cessou imediatamente de piar e pendurou-se de uma mola como um enforcado”(p. 32-34).



na infância, estranhando os olhares curiosos da ex-empregada. A indiferença de João é a punição ao passado de Albertina quando, muitos anos antes, ela colaborara com Francisco no seqüestro da criança da cozinheira Idalete, usurpando-a da condição de mãe.

A incapacidade de seduzir Francisco conduz Albertina a gestos cruéis cuja vítima é Idalete. Ao entregar-se aos apelos sexuais do ministro, a cozinheira provoca ira e inveja na governanta que, por vingança, seqüestra a filha da empregada recém nascida. A maldade da governanta referenda um quadro social acometido pela barbárie. A sujeição do médico-veterinário às ordens do ministro para que realize o parto da jovem cozinheira, mesmo em condições precárias, reafirma o estado social autoritário. A submissão revela igualmente interesses particulares do médico. Atento à promoção profissional, acata com obediência a solicitação do governante.

O resultado do parto clandestino é a presença da personagem Paula que, onze anos depois, depara-se com o pai, figura expoente do regime salazarista. Educada por uma senhora que vivera 26 anos na África, a menina filia-se às personagens vítimas da arbitrariedade. Como filha de um importante membro do governo, Paula é bajulada e fustigada por sua filiação. Os efeitos do regime autoritário estendem-se muito além do período vigente, não se esgotando na dissolução oficial das datas ou na passagem do tempo. Os efeitos da extensão imensurável do autoritarismo estão expressos nas ações das personagens. A potência trágica da opressão e da miséria é evocada no suicídio da “madrinha”, mãe adotiva de Paula.

As personagens Francisco e Albertina representam a vontade do reordenamento espacial perdido. O Portugal

das duas figuras é narrado simetricamente. No âmbito doméstico, a governanta é a mãe protetora dos bens da nação, dirigindo com fidelidade cega a propriedade rural. Francisco representa o pai da nação, cuidando o País dos perigos externos. Entrelaçados, ambos alegorizam a casa portuguesa, acolhedora dos filhos que, agradecidos, dedicam-se à manutenção da ordem social. A imagem da valorização da pátria, da família e da propriedade, é atacada por Lobo Antunes que parodia a trama do regime salazarista. Desmascara-se a farsa ao mostrar a violência do período e seus efeitos, culminando na ruína moral e material das personagens.

O romance denuncia a existência de múltiplos gestos autoritários que persistem. A luta entre esquecimento e memória, entre verdades e mentiras, constitui-se em paradigma importante. Os fragmentos expostos por diferentes personagens não escapam à contaminação da totalidade social. A valorização da multiplicidade discursiva intenciona expor a voz de uma História que, frente aos enganos ou não dos indivíduos, deve ser lida criticamente.

Em que pese os questionamentos da História e dos indivíduos, informando a complexidade do universo social, necessidade, interesse material e ignorância regulam as reflexões das personagens. Pobreza e riqueza dividem as atenções, revelando vantagens de alguns e dificuldades de muitos. A dicotomia contamina personagens que procuram de todas as maneiras a superação de sua condição. A ascensão econômica é perseguida sem escrúpulos. O empresário Pedro mata o pai para aumentar o patrimônio. A personagem Dora, dona de uma precária loja nos arredores de Lisboa,

incentiva a filha Milá a corresponder aos anseios do ministro Francisco, oferecendo-a como mercadoria ao amante em virtude das chances de ascensão social. A jovem Milá acata as decisões da mãe, recordando, em seus comentários, os amores na periferia com contrabandistas, drogados e os beijos indigestos do ministro.

### **Considerações finais**

No romance de Lobo Antunes, as contradições e polêmicas anunciam ainda mais o caráter destrutivo de uma ordem social balizada pela exploração e ganância. O pessimismo existencial que refluí da escrita do autor deriva da negação de um contexto histórico, marcado por corrupção, autoritarismo, guerras e desigualdade material e cultural. A superação do preconceito e da opressão é incentivada por uma escrita negativa que recusa absolver a coletividade de suas responsabilidades frente aos desafios de um outro universo menos violento e competitivo.

A polifonia crítica do autor avalia o funcionamento moral e social de homens e mulheres para que não mais se tornem carrascos ou vítimas, vencedores ou vencidos, da intolerância política, econômica e cultural. O romance polifônico antuniano parodia grotesca e tragicamente os destinos nacionais e familiares, escolhendo sentidos imagéticos negativos para ativar uma consciência histórica e individual mais elucidativa. Com ironia, o autor recusa conteúdos narrativos que contenham indícios de felicidade, encerrando-os numa perspectiva exclusivamente degradada.

## Referências

ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

\_\_\_\_\_. **O manual dos inquisidores**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: SP: Papyrus, 1997.

## **Sobre o regresso dos portugueses à pátria de origem, pós -1974, a propósito do romance *O retorno* (2011), de Dulce Maria Cardoso**

Miriam Denise Kelm<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo propõe uma reflexão sobre o recente romance **O retorno** (2011), da autora portuguesa Dulce Maria Cardoso, considerando a perspectiva experiencial nele apresentada e sua singularidade, observando outras incidências deste mesmo tema em romance como **As naus** (1988), de António Lobo Antunes. Utiliza-se o apoio teórico ofertado pela crítica pós-colonialista e pelos Estudos Culturais (vide Homi Bhabha, Edward Said, Aijaz Ahmad, entre outros), assim como a reflexão produzida pelos portugueses Margarida Calafate Ribeiro e Boaventura de Sousa Santos para especular a respeito dos efeitos de deslocamentos humanos motivados pelo sistema colonialista e sobre a reordenação vivencial e identitária resultante de sua extinção nos moldes até então propostos.

**Palavras-chave:** Descolonização; identidade; romance português.

---

<sup>1</sup> Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> do Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus Bagé/RS; coordenadora do Núcleo de Estudos de Literaturas Lusófonas no Pampa (NELLP) e do Projeto de Extensão “Leituras Orientadas de Textos Dramáticos”.

## About the Portuguese comeback to motherland, post-1974, on account of romance *The return* (2011), of Dulce Maria Cardoso

**Abstract:** This article propose a reflection about the recent romance **The return** (2011) of the Portuguese author Dulce Maria Cardoso considering the experimental perspective presented and its peculiarity, observing other incidents of this theme in the romance **As naus** (1988), of António Lobo Antunes. Its used the theoretical support given by the review post-colonial and the Cultural Studies (Homi Bhabha, Edward Said, Aijaz Ahmad, among others) just as the reflection produced by the Portuguese Margarida Calafate Ribeiro e Boaventura de Sousa Santos to speculate about the effects of the human displacement resulted of a colonial system and a reorganization of life and identity caused by its extinction in its patterns proposed until then.

**Keywords:** Decolonization; identity; Portuguese romance.

## A título de apresentação de um novo romance português

Em tempos de grande mobilidade social, como os vividos na primeira década do século XXI, por toda ordem de motivos que se possam arrolar: os demandados pela necessidade de buscar autonomia econômica ou aprimoramento intelectual; os que tem

como causa conflitos associados à ocupação de poder e que expulsam grandes contingentes humanos ou, ainda, os provocados pelas desordens naturais, o lançamento de um romance em 2011 sobre o regresso dos portugueses de suas antigas colônias ultramarinas (Angola, Moçambique, Guiné-Bissau) para a metrópole, ocorrido em meados de 1970, chama a atenção pelo muito que reserva, justamente pelo pouco que se apreendeu daquele complexo episódio.

**O retorno**, terceiro romance da autora Dulce Maria Cardoso que até então não havia chamado tanto a atenção da crítica, lançado por uma editora independente e de tão recente percurso, traz uma perspectiva que ajuda a compor uma das tantas facetas deste imenso espaço histórico e vivencial a que chamaríamos *memorialístico* - mas não só, pois se insere na ordem de textos perscrutadores sobre matéria ainda pouco elaborada, passadas quatro décadas dos fatos. Ainda são poucas as resenhas sobre o mesmo, mas já se tem notícias da repercussão que vai angariando em Portugal, vide o Prémio Especial da Crítica da edição 2011 dos Prémios de Edição LER/Booktailors, anunciado dentro da 13.<sup>a</sup> edição do **Correntes d'Escritas**, na Póvoa de Varzim, e algumas entrevistas bastante atuais que a escritora tem dado diante do interesse crescente à medida em que o livro se propaga entre a mídia e os leitores.

Já António Lobo Antunes, em 1988, no romance **As naus**, fizera de Lisboa o cenário de um regresso forçado, evocado de situações que beiravam o fantástico e o bizarro, justamente porque os protagonistas são "*personas*" literárias e históricas, como Luís de Camões e Vasco da Gama, entre muitos outros, que carregam consigo

a tradição e o reconhecimento e, após a “travessia” de lapsos temporais seculares, eram confrontados com a humilhação e com o “sem-lugar” dentro da sociedade portuguesa pós-ditadura salazarista e pós-guerra colonial. A “re-aparição” dos responsáveis pelo empreendimento expansionista ou daqueles que fomentaram os mitos que o ampararam vincula-se aos questionamentos que subjazem ao fim do modelo colonial: validade da empreitada, empenho material e subjetivo, extensão dos danos; tudo isto sopesado, pois o retorno é inglório e o sentimento coletivo está próximo do desastre.

### **A descolonização e seus efeitos: considerações sobre “os retornados”**

Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, organizadores da **Antologia da memória poética da guerra colonial** (2011), referem-se ao conflito bélico que se estendeu por 13 anos, sempre denegado em seu decorrer pelo poder instaurado, e ao seu desfecho, que provocou o redesenho do panorama geopolítico português, advindo da descolonização, como o mais complexo e trágico evento da contemporaneidade, para os portugueses, justamente pelo tratamento que recebeu e pelo efeito avassalador que causou, e sobre o qual muito há que ser colhido, reformulado e dito (RIBEIRO e VECCHI, 2011, p. 21).

A mesma autora, em obra anterior, **Uma história de regressos**. Império, guerra colonial e pós-colonialismo (2004), observa que o período (primeiramente de ida



dos portugueses para a ocupação, posteriormente para a manutenção das colônias na África e, por fim, de volta para a metrópole), está repleto de contradições e incoerências, e sinaliza o término de um ciclo histórico que pode ser “visualizado” numa imagem:

[...] (a) imagem do que este tempo realmente foi: um tempo de fim a que o subjacente movimento dos barcos entre Portugal e o Império – e todos os movimentos de desterritorialização e territorialização mais vastos a ele associados – oferece a metáfora-chave representativa desse movimento pendular entre nação, império e regime que se foi a si mesmo esgotando e esvaziando...(grifo nosso; RIBEIRO, 2004, p. 178)

Ainda, segundo a ótica do movimento entre centro (Portugal) e periferia (ultramarina), a estudiosa refere-se à circulação de informações e notícias sobre o que realmente se passava nas colônias, a partir de 1961, tendo em vista o exercício tácito da censura e controle ditatoriais, como um fenômeno que se poderia chamar de momento em que “o império começa a escrever à metrópole” (RIBEIRO, 2004, p. 176). O fato se deu não só através de africanos comprometidos com a independência ou escritores atuantes à época, mas por meio de metropolitanos deslocados para a África, seja por causa da guerra, seja por motivos migratórios, utilizando-se de gêneros textuais diversos: cartas, poemas, canções, artigos, etc., dando início ao descortinar de realidades difíceis de serem relativizadas.

Em nosso entender, a obra ficcional que ora tratamos ainda faz parte deste intuito de “levantar o

véu” sobre um tempo encoberto. Mais que isso, sua perspectiva pode inclusive ser aceita como uma “escrita à metrópole” (à atual metrópole que se dispõe a rever os fatos), a partir da experiência dos portugueses e seus descendentes que saíram da pátria de origem, pensando nas extensões ultramarinas como lugares que poder-se-iam “tomar como seus” em sentido literal, mas foram fraudados pelo sonho falho do império colonial e, ao retornar, percebem-se muito pouco acolhidos, sem um lugar legítimo para ocupar – leia-se “clandestinos” - e sem a legitimidade espaço-cultural (e identitária) que uma nação concede aos seus.

Tal como Ribeiro, Boaventura de Sousa Santos, através da constante produção escrita e de seu trabalho à frente do Centro de Documentação 25 de Abril, ligado ao CES (Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra), em depoimento intitulado **Colonialismo português**: a história por fazer, reafirma o caráter ainda incipiente de toda uma investigação e reflexão para as quais **O retorno**, de Dulce Maria Cardoso, é um contributo excepcional através da via literária:

A história do colonialismo português está ainda em grande medida por fazer e o mesmo sucede com o processo de descolonização. [...] um passado complexo e rico, pois, que devemos hoje encarar com sobriedade e pragmatismo, sem vergonha nem triunfalismo. Acima de tudo, devemos encará-lo como uma exigência de futuro (SANTOS, 1999, p. 32-33).

Para que melhor se compreendam as considerações aqui lançadas, sinteticamente temos, no início do

romance, a última noite de uma família de portugueses em terras angolanas, logo após a Revolução de Abril em 1974, e que traria como consequência o fim da guerra colonial e a retirada às pressas dos “colonos”, cujos filhos, inclusive, ali nasceram. Toda a parte restante se passa num hotel, na cidade portuguesa de Estoril, para onde inúmeras famílias são acomodadas, temporariamente, até que consigam se estabelecer. Note-se que mais de meio milhão de pessoas retornaram a Portugal, provindos de Angola e Moçambique, em especial, entre 1974 e 1975, principalmente.

No mais, será o relato sobre um ano inteiro de permanência em condições precárias, principalmente do ponto de vista emocional e subjetivo, pois a família em questão tivera de deixar o pai para trás, cujo destino em Angola e retorno a Portugal se fazem incertos até o último momento, e também pelo fato de que se torna difícil retomar alguma normalidade na existência cotidiana, pois há falta de privacidade, a contabilidade entre o número de pessoas, os espaços ocupados e a rotina das refeições, por exemplo, não fecha, sem contar que um hotel jamais será “uma casa”.

Toda a narrativa constrói-se através de *analepses*, recurso temporal retrospectivo muito apropriado perante a agilidade das ações (partida da África, chegada à metrópole) e adequado, também, quando o dia-a-dia no hotel arrasta-se por todo um ano de incertezas e instabilidade quanto ao futuro. Aí sim, pelo foco visional do narrador (um adolescente), oscilante em relação ao que não compreendia inteiramente (como os dados da infância e o contexto colonial maior em que está inserido), e ao que vai assimilando pela maturidade

precoce com que a realidade o surpreende, são ofertados ao leitor os diálogos dos adultos, sua desesperança e os sentimentos díspares de raiva em relação ao que foram obrigados a deixar para trás (e como tudo seria destruído pelos africanos), entremeados com instantes de saudosismo ligado ao estilo de vida que na África detinham.

Seguindo a precisa noção de dialogismo bakhtiniano, em que o romance polifônico é o que atinge um grau de maior proximidade com o real, admitido o caráter ideológico do signo linguístico e, por extensão, a vinculação do texto literário à História e à sociedade, o livro em causa proporciona o contato com vozes controversas - e plenivalentes - a respeito do fim do processo colonial, a respeito do período político conturbado que se seguiu ao 25 de Abril, e também a respeito do sentimento de “sem-lugar” e estorvo experimentado pelos “retornados”, alcunha com que colonos portugueses e seus descendentes passaram a ser designados pelos metropolitanos. Diz o adolescente narrador: “Não sabemos bem o que é ser retornado, mas nós somos isso. Nós e todos os que estão a chegar de lá” (CARDOSO, 2011, p. 77).

Provém daí, justamente, outra voz marcante do texto, cujas palavras e sentidos são ouvidos e recepcionados de forma impactante no íntimo das crianças e jovens retornados – os primeiros a, por força de frequentar o meio escolar, exporem-se socialmente. Trata-se do que chamaríamos de “voz social por excelência”, a voz coletiva que explicita um preconceito danoso em que estão embutidas questões essenciais não só de classe, mas de identidade nacional. Mesmo que a sigla IARN

(Instituto de Apoio ao Retorno dos Nacionais”, órgão criado então, reafirmasse a nacionalidade portuguesa daqueles que tinham estado na África, não era desse modo que a população em geral os via. Veja-se o trecho que reproduz a revolta crescente no jovem, implicada na linguagem designativa com que formula em pensamento a cena passada em sala de aula:

A puta da professora, um dos retornados que responda, como se não tivéssemos nome, como se já não bastasse ter-nos arrumado numa fila só para retornados [...] o retornado aí do fundo que responda... (CARDOSO, 2011, p. 139-141).

Citar a já perceptível ingerência do matiz autobiográfico, quando da leitura de **O retorno**, confirmada após rápida investigação sobre a autora, é relevante somente por um motivo: a força da narrativa provém de sua profunda veracidade e poder de convencimento, atuando sobre nós, leitores, através de todos os ingredientes que uma obra de ficção verdadeira traz em seu bojo: opção por estratégias narrativas qualificadas, tema de interesse humano tratado em sua complexidade, existência de situações paradoxais apontadas, mas sem resolução por sua própria natureza, notório grau de informações que crescem ao leitor, capacidade de ampliação da visão sobre o dado histórico, a partir da proposição do humanamente nele implicado.

Quanto ao mais, o investimento num narrador juvenil, cuja perspectiva, linguagem e modo de estar no mundo são masculinos, demonstra um largo comprometimento

da escritora com os meios ficcionais que pudessem favorecer o texto, criando-se o distanciamento não só necessário entre autor/narrador, mas tornando-se a forma que melhor reuniria as condições de mostrar o dentro/fora (da casa em Angola, do hotel em Portugal). Explique-se: o rapaz pode transitar livremente por diferentes espaços, ouve as conversas dos homens, descreve à perfeição as frustrações maternas e condói-se com a nova situação da irmã, malvista por ter convivido com negros e, por isso, sem as perspectivas comuns às moças de sua idade. Trata-se dos anos 70, em uma nação conservadora onde ainda cabem aos homens o sustento da família, as iniciativas, as decisões e a participação maior na vida pública. Ambos, por força das circunstâncias, começam a viver e se sentir marginalizados na metrópole, aquela mesma que, ainda na África, fora construída em sonhos como uma idealidade à qual sempre seria possível retornar.

O romance lança luzes sobre a mentalidade predominante então, revelando posicionamentos de difícil aceitação no contexto atual, pois algum esclarecimento já se fez em torno de questões como, por exemplo, o sentimento de superioridade do branco português em relação aos negros nativos, cultivado pela cultura eurocêntrica e gerado pelas características desiguais de imposição de uns sobre os outros, lembrando que a violência permeou todo o processo de colonização e produziu ressentimentos e inadaptação. A descolonização, no caso específico português, reintroduziu uma parcela populacional indesejada na metrópole falida economicamente, e que, aos olhos da coletividade, não é mais percebida como legítima

quanto à nacionalidade lusitana.

Este talvez seja um dos aspectos mais contraditórios e perversos do processo imperial: tanto os deslocamentos espaciais, migratórios, como as opções políticas adotadas em meio aos conflitos (a exemplo dos africanos que lutaram ao lado dos portugueses, durante a luta pelas independências das colônias) produziram sujeitos *intervalares* que passaram a ocupar *entre-lugares* espaciais e sociais, situados, além disso, no *entre-meio* temporal, onde o passado de nada mais servia (ou ficava a doer) e o futuro escancarava-se como uma exigência quase impossível de ser imaginada, menos ainda construída (após o retorno a Portugal)<sup>2</sup>. Observe-se, no excerto a seguir, o sentido dual explicitado no viver das personagens:

A culpada de a mãe ser assim é esta terra. Sempre houve duas terras para a mãe, esta que a adoceceu e a metrópole, onde tudo é diferente e onde a mãe também era diferente. O pai nunca fala da metrópole, a mãe tem duas terras mas o pai não. Um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer a não ser que tenha um coração ingrato, era assim que o pai respondia quando lhe perguntavam se tinha saudades da metrópole. (CARDOSO, 2011, p. 11).

---

<sup>2</sup> Os termos utilizados em itálico provêm das proposições de Homi Bhabha, elaboradas na obra **O local da cultura**, em que discute a reconfiguração geoespacial e identitária na contemporaneidade, a partir da experimentação pós-moderna e pós-colonial (BHABHA, 2003).

## A título de formulações concludentes

Pelas revelações sobre o sofrimento contundente então vivido, diante das circunstâncias históricas e sociais, repondo em profundidade e excelência narrativa a experiência paradoxal do “ir e voltar” e ver-se rechaçado tanto lá (Angola) quanto cá (Portugal), acreditamos ser este mais um texto filiado ao rol daqueles que “escreveram, a partir do império, para a metrópole”, dando a conhecer situações até então não dimensionadas. Simultaneamente, é também texto escrito a partir da perspectiva de portugueses que se perceberam em meio a um projeto malfadado, levados a um reencontro com suas origens e impelidos a mais um dos muitos recomeços a que se viram obrigados, já que a pátria do pós-guerra, nos anos 50, além de nem sempre garantir o pão de todo o dia incentivara em larga escala a ocupação dos territórios ultramarinos. Desse modo, **O retorno**, de Dulce Maria Cardoso, dá concretude à oposição binária entre metrópole e colônias, através do resgate dos modelos discursivos então vigentes e que afetavam profundamente a identidade dos portugueses, fraturando-os em, no mínimo, dois contingentes humanos: os que ficaram e os que foram. (Sobre este binarismo que afeta os modelos discursivos presente nas obras literárias, ver BONNICI, 2000, p. 134).

Instada a responder por que, após tantos anos, produzia um livro sobre o período final da permanência de portugueses ou seus descendentes na África, sobre a vinda atribulada dos mesmos para a metrópole e o ano imediato que se seguiu, a escritora responde o que invariavelmente é sabido: - “Precisei tempo”, diz ela.



Complementamos: pois as experiências traumáticas exigem uma temporalidade que as abarque, que as faça “ver melhor” no conjunto da existência, obrigando quem as sofreu a recolocá-las no tracejado histórico de que fizeram parte. Justamente por não se tratar de um “ajuste de contas” pela via narrativa, conforme a autora tem feito questão de reafirmar, ela empenhou-se na construção da forma e, ao fazê-lo, cercou a essência da “história por contar” de cuidados ficcionais, certificando-a como romance a conhecer e reconhecível em sua singularidade.

A escritora Lídia Jorge, ao discorrer sobre a forma romanesca, sua hibridez, versatilidade e adaptabilidade às necessidades atuais de expressão, depõe:

Creio que o romance continua a desempenhar uma função que nenhum outro gênero desempenha, até porque o romance, gênero de narrativa recente, é o rosto visível do mundo contemporâneo, e mãe de uma antropologia nova que ainda só há dois séculos fundamos, e que não pode estar prestes a terminar. (Grifo nosso; JORGE, 1999, p. 157)

**O retorno** é, pois, um romance que dá visibilidade às marcas indissolúveis que o processo de descolonização deixou no Portugal contemporâneo, e não só. Um romance integrado ao que Aijaz Ahmad propõe ser a dialética fundamental que ajuda a constituir uma “unidade contraditória” no mundo em que vivemos: a que é perpassada pelas noções ligadas a imperialismo, descolonização e nação; dialética esta que não pode ser ignorada pela Teoria Literária (AHMAD, 2002,

p. 25). Assim como a mesma Teoria Literária, perante tão qualificada produção escrita advinda de homens e mulheres que viveram pessoalmente as experiências-limite e, mais tarde, as transformaram em textos literários, escolhendo a via estético-expressiva para atuar socialmente (o que é particularmente notável entre os portugueses), não pode ignorar a presença da contingência vivida no produto final, ficcional. Mas isso é assunto a ser desenvolvido em um outro artigo.

## Referências

- AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**. Ensaaios. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- ANTUNES, Antonio Lobo. **As naus**. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. 4. ed. Trad. Aurora F. Bernanrdini et al. São Paulo Hucitec – UNESP, 1998.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. Lima Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**. Estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000.
- CARDOSO, Dulce Maria. **O retorno**. 2. ed. Lisboa: Tinta da China Edições, 2011.
- DUARTE, Diogo. **O Retorno**, Dulce Maria Carvalho. Disponível em: <http://www.orgialiteraria.org/2012/02/o-retorno-dulce-maria-cardoso.html>.
- JORGE, Lília. O romance e o tempo que passa ou A convenção do mundo imaginado. In: Lília Jorge in other words – por outras palavras. **Portuguese Literary & Cultural Studies**. Massachussets: University of Massachussets Dartmouth, 2 Spring 1999, p. 157.
- RIBEIRO, Margarida C. e VECCHI, Roberto (Orgs.). **Antologia da memória poética da guerra colonial**. Lisboa: Afrontamento, 2011. p. 21.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos**. Império, guerra colonial e pós-colonialismo. Porto: Afrontamento: 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Colonialismo português: a história por fazer. In: **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, 8 set. 1999, p. 32-33.

## ***A eternidade e o desejo: hibridação e deslocamento***

Débora da Silva Chaves Gonçalves<sup>1</sup>

**Resumo:** A pós-modernidade pode ser entendida como a condição sociocultural em que se encontra o mundo contemporâneo, diante das crises ideológicas que dominam o nosso século; o seu conceito tornou-se um dos mais discutidos nas questões relativas à arte, à literatura ou à teoria social. Diante dessas discussões, propomos uma abordagem crítica e cultural que torne possível o diálogo entre os conceitos que informam essa hibridação, ressaltando as principais manifestações capazes de traduzir a relevância dos deslocamentos e, para isso, usamos textos relacionados à crítica da cultura, aplicando suas ideias ao romance **A eternidade e o desejo** (2008), de Inês Pedrosa.

**Palavras-chave:** Literatura; Cultura; Hibridação; Deslocamentos.

### **The eternity and desire: hybridization and displacements**

**Abstract:** The postmodernism can be understood as the socio-cultural condition in which it is the contemporary world, given the ideological crises that dominated our

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras: Linguagens e Representações/ UESC. Professora de Literatura PARFOR/UESC.

century, where the concept has become one of the most discussed issues relating to art, literature or social theory. Before these discussions, we propose a critical approach that makes it possible and cultural dialogue between the concepts that inform this hybridization, highlighting the main events, able to translate the relevance of the displacements, and for this we will use texts related to cultural criticism, applying their novel ideas to **Eternity and desire** (2008, Inês Pedrosa).

**Keywords:** Literature; Culture; Hybridization; Displacements.

Pensar a cultura contemporânea envolve não apenas a materialidade do urbano, as ruas, edifícios, cimento e pedras, mas, também, as maneiras como o sujeito é representado e imaginado dentro de um mapeamento amplo e fluido desse espaço.

A pós-modernidade lança mão de novos conceitos de cosmopolitismo e cultura urbana para exprimir a constante remissão ao descentramento da vida urbana e da cultura contemporânea, evidencializando a globalização em diversas esferas da sociedade.

É na “mistura” dessas esferas sociais que surge a hibridação como um processo de mutação; lugares onde a diversidade se multiplica a cada instante reproduzindo transformações no cenário urbano e dando formas aos espaços antes não transitados.

A hibridação traz como ponto de significação a interpretação do sujeito como um “homem traduzido”, ou seja, não existe mais uma identidade centrada, única. O que pode ser visto hoje é uma multiplicidade de

características que compõem esse sujeito, fragmentando-o e transformando-o conforme as necessidades do espaço em que ele habita.

### **Sobre a hibridação**

Segundo Stuart Hall (2005), essa hibridação é o resultado de diferentes tradições culturais, que são uma poderosa fonte de criatividade e produção de novas culturas; mas essas hibridações também contestam as velhas identidades e produzem uma nova consciência, que pode acarretar em alguns perigos para a construção identitária do sujeito.

A mídia também auxilia no processo e na valorização dessa hibridação e serve como instrumento para veiculação das políticas da diferença e da subalternidade, prestando-se como um canal de expressão, que coloca a cultura como a própria representação do sujeito híbrido e de suas expectativas de valorização.

Essa valorização, refletida no multiculturalismo, desestabiliza a força centralizadora das metrópoles modernas criando uma tensão entre modernismo e barbárie, entre *hightech* e pobreza.

Para Canclini (1998), a hibridação, como processo de intersecção e transações, torna possível que essa multiculturalidade evite o descaso com as minorias e possa se converter em interculturalidade. Afirma ainda que a hibridação é um processo sociocultural em que estruturas e práticas discretas que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, novos objetos e diversas práticas (CANCLINI, p. 62).

O terreno para elaboração de estratégias de subjetivação, oferecido pelos Estudos Culturais, para a formação identitária de um sujeito, nasce a partir dos novos signos de identidade, absorvidos através dessa hibridação, traduzido como posto de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2007).

Bhabha discute as minorias como categorias não monolíticas ou fixas, salientando que os embates de fronteira acerca da diferença cultural podem ser consensuais ou conflituosos, confundindo as noções de tradicional e moderno, público e privado, alto e baixo, etc. e, desse modo, mostra a possibilidade de um hibridismo cultural acolhedor da diferença, sem uma hierarquia suposta ou imposta.

### **Mapeando o deslocamento**

O deslocamento, por sua vez, funciona como o *lugar de passagem* desse sujeito híbrido em constante movimento. Enquanto esse sujeito se utiliza dos lugares (cenários e espaços) para construir sua identidade cultural, os deslocamentos vão dando forma a esses lugares como um objeto estruturador desse sujeito. São neles e através deles que o sujeito percebe suas transformações e aponta para um avanço ou para um regresso, de acordo com seus interesses em determinado momento.

Os deslocamentos são como pontes de acesso para a interação desse sujeito com o mundo à sua volta. É nesse constante movimento que ele encontra resíduos



de sua vida, sua história, a memória do seu passado, do seu construto. Esses resíduos funcionam como marcas que possibilitarão a elaboração da individualidade desse sujeito. Nesses mesmos deslocamentos estão as respostas para muitos dos questionamentos humanos, pois, cada vez que nos deslocamos, seguimos em busca de alguma solução ou de alguma contribuição para a construção da nossa identidade.

Construímos algo que se confunde com a nossa própria história, mas não apenas levamos conhecimento, como também somamos e adquirimos novos conhecimentos. Nenhum sujeito se desloca no tempo e no espaço, sem que leve um pouco de si e traga um pouco do outro. Segundo Martin-Barbero (2000), o deslocamento está carregado de memória, de história, de construções. Esse movimento reafirma a condição de instabilidade e, cada vez que ele é proposto, cria uma nova experiência de lugar e de cultura.

Não há como o sujeito realizar um deslocamento sem que isso interfira completamente no seu mundo, nas suas trocas, no seu construto identitário. Não há como um deslocamento não provocar uma mudança repentina nas atitudes e na maneira de pensar de um sujeito. Não há como o deslocamento passar despercebido na vida de um sujeito.

Os deslocamentos podem ser divididos em duas partes: real e ficcional. O deslocamento real estaria sendo representado na viagem; no processo realizado através do trânsito físico de um lugar para outro; no trânsito físico dentro dos espaços de uma cidade ou de um shopping, ou mesmo uma cidade para outra. Esse deslocamento físico cria uma espécie de necessidade de

registro. A experiência do deslocamento conduz o sujeito a registrar sua andança, seus passos, seus movimentos, seja através de impressões escritas (anotações), seja através de fotografias, músicas, poesias, etc. Há sempre um entusiasmo sobre aquilo que se vai encontrar no novo espaço; há sempre uma perspectiva a respeito daquilo que se vai conhecer, conforme nos lembra Simões:

Independentemente do modo do deslocamento, desde os tempos mais remotos, é fato que os aspectos inerentes ao ato de viajar se mantêm: a curiosidade sobre o desconhecido, sobre o conhecimento do diferente, sobre a surpresa e o encantamento do que vai conhecer (2009, p.53).

Constatamos que o deslocamento traz juntamente consigo essa gama de sensações e expectativas; afinal, é nele que o sujeito vai encontrar aquilo que busca, até mesmo o que não sabe exatamente se está buscando, pois nos renovamos em todos esses movimentos e jamais somos os mesmos depois de uma nova experiência de trânsito. Quando nos colocamos em contato com novos espaços e com novas situações ganhamos sempre um pouco do novo e perdemos sempre um pouco mais de nós.

Os deslocamentos estão sendo postos, então, como a representação do trânsito que direciona o sujeito para o lugar (esse lugar antes apresentado), onde ele deseja estar/permanecer. São as estratégias de aprimoramento da construção, do imaginário, da criação de novos cenários e novos espaços. São as manifestações do desejo pessoal somado aos desejos coletivos.

Desse modo, esses deslocamentos podem

perfeitamente refletir o comportamento humano, que atende a uma demanda muito maior, responsável pela sua incapacidade de permanecer imóvel, diante de um universo em movimento. Seria impossível permanecer estável em meio a tantas movimentações e transformações, na qual somos submetidos e confrontados todo o tempo.

Não somente o sujeito se desloca, como também tudo o que está em sua volta parece sair do lugar. Seu passado se desloca; seu futuro, conseqüentemente, se desloca, sua personalidade se desloca; o outro se desloca. Com isso, o deslocamento é um transportar-se para onde não se espera, não se sabe, não se busca e não se é esperado. É uma transferência de um lugar para outro quer seja como um gesto físico, forçado ou não, quer seja como um movimento imaginado, desejado, desconhecido dos limites naturais.

Sendo assim, estar entre o lugar e o deslocamento, é estar em um “lugar possível”, em um “lugar nenhum”, é estar ao mesmo tempo em “todos os lugares”. Com isso, o que se apresenta é um lugar de movimento, ao qual Homi Bhabha (2007) confere o nome de “entre-lugar”.

Algumas vezes este “entre-lugar” está totalmente relacionado ao momento de trânsito, em que o espaço e o tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade (BHABHA, 2007), em outros momentos, ele está relacionado ao que já se viveu e o que ainda se há de viver. Esse momento de trânsito cria uma forma indefinida, resultante dessas fusões (espaço/tempo) que tenta exprimir, de maneira complexa, um lugar de instabilidade do sujeito ao tentar construir sua identidade baseada em reparos e em sentidos autênticos

que são reproduzidos em perspectivas ligadas ao trânsito cultural.

Esses reparos seguem unificando as culturas, somando-as e completando-as a fim de, como resultado, propor um novo olhar sobre as formas de experimentar o horizonte verdadeiro que se aproxima de uma estratégia de deter o poder sobre os fatos, sobre as pessoas, sobre a vida e, dessa forma, alcançar uma transposição de fronteiras existentes entre o passado, o presente e o futuro (ANDERSON, 2008). Diante dessa observação, é possível destacar uma representação, ou seja, uma nova apresentação, em forma de atitudes, que pode trazer à visibilidade fatores que se juntam para traduzir esses fenômenos de instabilidade ora apresentados, expressos em gestos, palavras e demais formas de interpretação do sujeito (BHABHA, 2007).

Em outro momento, a imagem configurada para o *“entre-lugar”* pode estar representada na soma dessas culturas, de modo que, ao se agregarem experiências e se fundirem as apreensões de vida do sujeito, essas experiências se fundem num movimento hegemônico para formar uma nova estrutura do sujeito que, embora fragmentado, atende às demandas do novo mundo, de um novo significado de mundo.

O *“entre-lugar”*, portanto, é o resultado dessas fusões, bem como, é também as complexidades dessas fusões, pois é nele que se realiza a transformação encontrada no movimento e no trânsito que se configurará em uma nova perspectiva de vida e de formação de identidade para um sujeito rascunhado e rasurado pela pós-modernidade (SARLO, 1997).

## Construção identitária

Embora a identidade do sujeito esteja sempre em movimento e em constante transformação, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e resolvida, na forma de um resultado da imaginação que se tem a partir do olhar externo de si e assim forma uma origem contraditória dessa identidade (HALL, 2005).

Para construir essa identidade, o sujeito parte do global para o local, pois, desse modo, ele estimula gradualmente os valores e as identidades mais universalistas e cosmopolitas ou internacionais, que associam os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição, aos mitos nacionais, substituindo-as.

No momento em que a perspectiva parte do universalismo, ou mesmo quando parte do local como identificação, essa construção identitária torna-se uma espécie de resposta para um encontro que legitime a identidade ou a própria cultura desse sujeito.

Bhabha afirma que:

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia *autocumpridora* – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isto é, ser *para* um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação... é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem (2007, p. 77).

É o Outro que prova o desejo do ser. Por isso o Outro é o verdadeiro dado inicial e não o sujeito.

Para Hommi Bhabha, a diferença de outras culturas diverge do excesso de significação, do traço ou da trajetória do desejo, e essas são estratégias necessárias para combater o “etnocentrismo”, mas não podem, a partir de si mesmas, não reorganizadas, representar essa identificação. Sobre isso ele ainda afirma que é na ambivalência do uso do “diferente” - ser diferente daqueles que são diferentes faz de você o mesmo – que o inconsciente fala da forma da alteridade, a sombra amarrada do adiantamento e do deslocamento.

### ***A eternidade e o desejo: diálogos de hibridação e deslocamentos***

O romance **A eternidade e o desejo**, publicado em 2008, foi escrito durante uma viagem que a escritora portuguesa Inês Pedrosa fez ao Brasil em 2005. Nele, os personagens percorrem os mesmos lugares visitados pelo jesuíta Antônio Vieira, no século XVII, e o cenário principal dessa história é a cidade de Salvador, na Bahia.

O livro conta a história de Clara, uma professora universitária, que vem ao Brasil acompanhada do amigo Sebastião, com a intenção de retornar à Bahia, onde há tempos, havia perdido a visão durante um assalto – ao tentar salvar das balas de revólver o homem a quem amava, ela levou um tiro que a deixou cega. Juntos, Clara e Sebastião se deslocam dentro dos espaços da cidade, visitam lugares, percorrem os mercados, o pelourinho, encantam-se pelo candomblé e pelos orixás,

sempre guiados pelos textos do Padre Antônio Vieira.

Um dos motivos de Clara querer vir ao Brasil baseava-se no desejo de fugir do sentimento de pena que a cercava em Portugal, pelo fato de ela estar cega. Também desejava fugir do amor que Sebastião mantinha por ela, apesar de sempre o tratar como amigo, deixando claro que só queria amizade dele.

Em terras brasileira, Clara desejava começar uma nova história e entender um pouco mais sobre o amor e suas consequências; para isso, ela se configura em um sujeito híbrido, modificada pela cultura local, através de deslocamentos e construções identitárias. Conhece Emanuel, homem marcado pela dor da perda de um filho de dois anos e ao seu lado descobre que ainda é capaz de sentir desejo e paixão:

É verdade que o amor cega, paralisa, entorpece – mas apenas para tudo o que não é o amor. E tudo o que não é o amor é o mal do mundo. Não vale nada (PEDROSA, 2008, p. 20).

O deslocamento da personagem Clara nos revela o confronto entre o ser e o estar: uma parte dela é a mulher cega, penalizada pelo mundo, que sofre pelo fato de estar presa a um passado e a uma história sem fim; por outro lado, ela está em um lugar de oposição a tudo isso, como quando se apresenta como alguém capaz de ver além dos olhos conforme o trecho a seguir.

As palavras não têm cor – por isso permanecem quando as cores desmaiam. Percebo o teu aturdimento: como se traduz a visão? Como se emprestam os olhos? Impossível. Ainda por

cima num aeroporto, onde tudo é movimento; o movimento entorpece o acontecer das coisas (PEDROSA, 2008, p. 13).

Nesse trecho, a personagem Clara está no aeroporto com o seu amigo Sebastião a espera do embarque e começa a perceber as coisas a sua volta por meio da audição. Ou seja, os deslocamentos realizados por ela se iniciam na movimentação que faz com o ouvido para tentar enxergar o mundo a sua volta; ao declarar “as palavras não têm cor” ela diz que é difícil traduzir aquilo que se representa na visão, quando não se pode usar os olhos para ver efetivamente.

Ao se deslocar para o Brasil, Clara se permite viver e experimentar situações que somente são possíveis pelo fato de ela não ter a visão. Quando é necessário enxergar além daquilo que os seus olhos poderiam ver, perceber e entender. Há uma multiplicidade de identidades assumidas pela personagem que a faz conquistar um espaço dentro da narrativa muito mais amplo do que simplesmente “uma moça cega viajando a turismo”.

Ora, se os deslocamentos são como pontes de acesso para a interação desse sujeito com o mundo à sua volta, logo Clara vai se familiarizando com os lugares transitados e reconhecendo neles, a esperança e a motivação de que precisava para sentir-se feliz. Desse modo, não é somente ela quem se desloca, mas tudo o que está em sua volta vai saindo do lugar e assumindo novos lugares.

O passado de Clara é deslocado para o presente no instante em que ela relembra os momentos vividos com o seu antigo Antônio (o namorado morto em Salvador



durante o assalto), ao ponto de assumir que o amor ao Padre Antônio Vieira o colocou em sua vida.

Eu queria ficar para sempre com aquele homem. Chamava-se Antônio, como o meu Padre, sim. Um nome vulgar. No fim da primeira noite, ainda na cama, leu-me poemas de Ana Cristina César, um livro que trago sempre comigo: *A Teus Pés*. É estúpido trazer o livro comigo, como algumas pessoas transportam as fotografias dos maridos, dos filhos. Eu não me separo deste livro que já não posso ler, porque ele me deu, porque é a única coisa que me resta (PEDROSA, 2008, p. 45).

O conhecimento de Clara é deslocado, pois ela recria similaridades para os passos percorridos pelo Padre Antônio Vieira e se baseia nisso para construir um itinerário, para construir um roteiro por onde gostaria de iniciar sua viagem. Clara também desloca seu futuro, pois, ao encontrar um novo amor, resolve permanecer no Brasil, abrindo mão de suas crenças, de seus projetos e de sua amizade sincera com Sebastião, que continua a viagem sem ela.

Essa é a chave principal, a peça central de um grande quebra-cabeça que está sendo descortinado. Há um desvio de atenção no que se refere à impossibilidade de o sujeito captar um sentido próprio, fixo ou mesmo uma presença por meio da ausência, que se apresenta no fato de estar nesse deslocamento constante, o que mostra que também está em uma constante e incessante busca por alguma coisa.

Ao decidir pelo amor de Emanuel, Clara se permite

viver uma nova configuração humana, híbrida, passível de assumir características que ela mesma não sabia que poderia ser capaz de se traduzir. Descobre uma personalidade forte, segura, que está por trás dos olhos que não enxergam, e que se modifica a cada deslocamento para formar novas possibilidades e novos caminhos:

Um dia desiste-se das cores, da insidiosa sutileza das cores. Desiste-se de se fazer de conta que se vive como os outros. Então declina-se a cegueira como revolução, porta de passagem para um outro mundo, a começar do zero. E falha-se, como falham as revoluções, suicidadas por essa arrogância ingrata que sofisticamos em candura. Falha-se, porque ninguém pode, nem verdadeiramente quer começar do zero. Que zero é o zero? O zero da pedra, o zero do Jardim do Éden com as suas maçãs biológicas e as suas serpentes conversadeiras? (PEDROSA, 2008, p.131).

A fim de estabelecer uma relação pacífica e construtiva com os diferentes, o sujeito começa a vislumbrar no outro o desejo por conhecer a si mesmo, buscando uma identificação e uma diferença capazes de traduzir o seu Eu e, assim, sublinhar uma alteridade na medida em que se identifica com o contrário.

Desse modo, a personagem desloca-se e modifica-se; sua personalidade também se desloca; o outro se desloca; e com isso, o deslocamento é um transportar-se para onde não se espera, não se sabe, não se busca e não se é esperado.

## Referências

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.**

*Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.*

BARBERO, Jesus-Martin. **Dos meios às mediações.** Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 2003.

BHABA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG Editora, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo, Edusp, 1998. .

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A editora, 2002.

PEDROSA, Inês. **A eternidade e o desejo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina.** Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Identidade cultural e turismo: a literatura como agenciadora de trânsitos. In: CAMARGO, P.; DA CRUZ, Gustavo (Orgs). **Turismo Cultural: Estratégias, Sustentabilidades e Tendências.** Ilhéus: Editus, 2009. p.49 – 58.



## ***Uma abelha na chuva: interdições da história, interdições do querer***

Silvia Niederauer<sup>1</sup>  
Inara de Oliveira Rodrigues<sup>2</sup>

**Resumo:** Desenvolve-se uma análise sobre o romance **Uma abelha na chuva** (1953), de Carlos de Oliveira, visando-se a desvelar as relações entre história e ficção que, nessa relevante narrativa do Neorrealismo literário português, tornam-se visíveis por meio dos desencontros afetivos e desejos cerceados das personagens, a exemplo da trajetória de Maria dos Prazeres.

**Palavras-chave:** História e ficção; Literatura Portuguesa; Neorrealismo; Carlos de Oliveira.

### ***A bee in the rain: interdicts of history, interdicts of desire***

**Abstract:** An analysis of Carlos de Oliveira's *A bee in the rain* (1953) is developed, aiming to unveil the relationship between history and fiction which, in this relevant narrative of the Portuguese literary Neorealism, become visible through the characters' affective discords and constrained desires, such as Maria dos Prazeres'.

---

<sup>1</sup> Professora do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA-RS), integrante do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas (PUCRS).

<sup>2</sup> Professora do Curso de Letras e do Mestrado em Letras Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas (PUCRS).

**Keywords:** History and fiction; Portuguese Literature; Neorealism; Carlos de Oliveira.

### **Considerações iniciais sobre o Neorrealismo literário português<sup>3</sup>**

Para o Neorrealismo, informado ideologicamente pelo materialismo histórico e dialético e, por isso, preocupado em apontar caminhos de transformação social por meio da criação estética, o sentido de elevação da consciência histórica possuía peso considerável. Tal elevação recorria-se da participação da História enquanto elemento ativo na construção de seus mundos ficcionais (diegéticos) e não apenas como mero ornamento a moldurar um certo tempo narrado.

Nesse processo de construção ficcional, ganha destaque a representação. Em sentido mais restrito, no âmbito da narratologia, a representação narrativa torna-se um conceito afim à perspectiva narrativa, entendida como o conjunto das várias opções de focalização. Os diferentes focos narrativos permitem a criação de particulares imagens ficcionais, condicionadas pelos variados pontos de vista que a modelizam.

A construção de determinada perspectiva narrativa está implicada, por sua vez, na conseqüente formulação de uma estratégia narrativa específica. Compreendidas como procedimentos de incidência pragmática, colocados em ação pelo narrador, as estratégias

---

<sup>3</sup> Partes deste texto integram a Tese “Entre a história e a ficção: diálogos de várias vozes no resgate da utopia” (PUC/RS, 2001), de Inara Rodrigues.

narrativas destinam-se a provocar junto ao narratário efeitos definidos, ligados diretamente ao contexto periodológico em que se situa a narrativa, bem como com suas dominantes temáticas, metodológicas e epistemológicas.

O reconhecimento da ação comunicativa da narrativa literária coloca-se no centro do problema de como conceber a obra literária, enquanto criação estética, em seu envolvimento com os dilemas da linguagem e do mundo que lhe é exterior. Trata-se, na verdade, de um questionamento sempre atualizado, na medida em que a literatura, enquanto fenômeno humano, é produção permanente e, como tal, não prescinde do diálogo das várias correntes de análise que, em suas discordâncias ou complementaridades, vão potencializando seus incontáveis e surpreendentes sentidos.

Trata-se de reconhecer, assim, que a potencialidade de sentidos da literatura amplia-se no reconhecimento do caráter dialógico de toda obra literária e de sua historicidade. Desse modo, no diálogo que as obras estabelecem dentro de si, entre si, com seu tempo presente e passado, resgata-se a comunicação da arte com a vida.

Enquanto ação comunicativa, portanto, a obra literária institui-se como artefato estético pleno de significações que são acessadas por sua constituição em linguagem, fundada na noção de alteridade, seguindo-se a ótica de Bakhtin (1988). Por outro ângulo, que se permite acrescentar a esse último, a relação entre ficção e história estabelece-se também como dialógica, seguindo-se a conceituação bakhtiana de cronotopo: todas as determinações espaciais e temporais são inseparáveis no

campo (da arte e) da literatura, estabelecendo a unidade da obra literária em suas relações com a realidade. Isso significa que, interdiscursivamente, toda criação artística interage com a história, para além das possíveis referências históricas explicitamente representadas.

A interdependência irrevogável que permeia essas duas áreas do conhecimento humano (acreditando-se no caráter cognitivo de toda formulação histórica e literária) se estabelece, ainda, por sua conformação textualizada e, no plano que aqui importa vincar, narrativa. No ato de narrar, o homem tenta descobrir-se e descortinar o mundo e, nesse processo de busca, rememorar o passado revela-se como possibilidade de construção de um sentido para a existência. No cuidado com o lembrar, enraízam-se a história e a literatura. Assim, no entretecer da narração à representação, estabelecem-se dialeticamente as intercambiáveis fronteiras entre a história e a ficção, cujas conflituosas definições “territoriais” são, antes de mais nada, regidas pela própria historicidade.

No campo da ficcionalidade, também deve ser abordada a questão da referência. A referencialidade ficcional deve ser entendida como pseudo-referencialidade tendo em conta que as práticas ficcionais também abrangem uma dimensão perlocutória no que tange às injunções ideológicas exercidas sobre o receptor. Para Paul Ricoeur, é através da leitura, principalmente, que se concretiza

a referência metafórica, resultante da inevitável fusão de horizontes, o do texto e o do leitor e, portanto, a intersecção do mundo do texto com



o mundo do leitor (1994, p. 15).

O ato da leitura ganha, portanto, dimensão efetiva de presentificação de sentido como fundamento da significação tanto da narrativa histórica quanto da narrativa ficcional. Nas palavras de Maria Luíza Ritzel Remédios,

o leitor do discurso histórico tal como o leitor do discurso ficcional interagem com o texto atualizando-o e atribuindo-lhe significado presente, sendo, portanto, responsáveis pela ficcionalização da história e pela historicização da leitura (1999, s/p.).

Deve-se salientar, contudo, que, nas proposições analíticas sobre as relações entre a história e a ficção (literária), alguns teóricos acabam apontando peculiaridades que garantem mais nítidas fronteiras entre esses dois campos da atividade humana. Nesse caso, é significativo, por exemplo, o trabalho de Luiz Costa Lima intitulado **A aguarrás do tempo**, no qual apresenta, como uma das diferenciações entre história/ficção, o fato de que à primeira cabe

designar o mundo que estuda. [...] Designá-lo no caso significa: organizar os restos do passado, tal como presentes ou inferidos de documentos, em um todo cujo sentido centralmente não é da ordem do imaginário. [Quanto à ficção, seu intento] é criar uma representação desestabilizadora do mundo. [...] O correto será dizer que ela cria uma representação desestabilizante das

representações (LIMA, 1989, p. 102).

Necessita-se, fundamentalmente, neste campo de diferenciação, abarcar a noção e a importância da história de acordo com o materialismo dialético. Em primeiro lugar, torna-se necessário reafirmar que, relativamente à questão das relações entre infraestrutura e superestrutura, de acordo com o ideário marxista, essas são relações dialéticas, em que as forças econômicas, somente em última instância, determinam as outras esferas da vida humana - como a arte. Fato é que, para o marxismo, no momento em que se instaura o sistema capitalista, rearticulam-se essas relações em favor de um primado da estrutura econômica, e isso pelo fenômeno que Marx denominou como fetichismo da mercadoria (ou reificação, na terminologia de Lukács).

Trata-se do fenômeno em que ao valor de uso se sobrepõe o valor de troca; a partir daí todas as relações sociais são transformadas num jogo em que o que conta realmente são os aspectos quantitativos e as necessidades aparentes, sempre remodeladas em favor do lucro dos grandes detentores de capital. O jogo, contudo, é de tal forma colocado, por intermédio dos vários aparelhos ideológicos a serviço da classe dominante, que acaba também aparentando uma realidade natural, daí o nome reificação, diante da qual se “mascara o caráter histórico e humano da vida social, transformando o homem em elemento passivo” (GOLDMAN, 1991, p. 123).

A possibilidade de essa imposição ideológica ser ultrapassada dá-se, justamente, por seu constante desmascaramento por processos de desalienação do homem - a resistência e as lutas das classes exploradas,

quando, então, essas se tornam conscientes de seu papel na história. Portanto, a partir de Marx, a utilização da história é fundamental nesse processo de desalienação - pelo que foi, explicando o que é, e apontando o caminho de sua transformação.

Como fundamento de sua práxis ficcional, o Neorrealismo português procurou, em muitas de suas obras, seguir essa orientação no equacionamento do difícil equilíbrio de uma estética voltada a claros princípios políticos, na articulação das relações entre história e literatura. Em **Uma abelha na chuva**, como se intenta mostrar a seguir, Carlos de Oliveira alcança, com maestria, o tom crítico fundamentado nos pressupostos neorrealistas sem descurar da configuração de um universo ficcional que não aceita pinceladas fáceis enquanto representação artística literária.

### **Ficção e história em *Uma abelha na chuva***

*Também ele tinha ajudado, anos e anos, aquela obra de pintar, repintar, a colméia dos Silvestres, sem atender a que lá dentro o enxame apodrecia. (Uma abelha na chuva – Carlos de Oliveira)*

O jogo discursivo que **Uma abelha na chuva** apresenta vai-se delineando pouco a pouco, na medida em que os contornos subjetivos ganham maior relevo do que as ações vividas pelas personagens da trama. Seguir os pensamentos e as lembranças, principalmente das personagens centrais, faz-se, aqui, imperioso para que as pontas dos desejos possam ser amarradas e

entendidas na sua plenitude.

Lançado no ano de 1953, **Uma abelha na chuva** é o terceiro romance de Carlos de Oliveira, que já havia estreitado, em 1942, na poesia, com **Turismo**, que integra a coleção **Novo Cancioneiro**. Vinculada à estética Neorrealista Portuguesa, a obra em questão tematiza, principalmente, os dissabores de uma vida conjugal estreitada, única e exclusivamente, por um acerto econômico. Nesse cenário de aparências nem sempre mantidas, emergem as figuras de Álvaro Silvestre e “Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho... Silvestre”<sup>4</sup>, ao lado de Clara, Jacinto, Mariana e António, que compõem a trama romanesca, dando a ela o suporte necessário para que se descortinem as relações de opressão e desejos reprimidos vividas pelas *personas*.

Percebidas as relações estreitas que se estabelecem entre as personagens, entendidas estas como “categoria fundamental da narrativa” (REIS; LOPES, 2002, p. 314), é possível desenhar-se o quadro de oposição que se concretiza, especialmente, na figura de Maria dos Prazeres, esposa de Álvaro Silvestre. Casados por conta de um acerto feito pelo “pai fidalgo, que era Pessoa, Alva e Sancho, descendente de um coudel-mor, de um guerreiro das Linhas de Elvas e primo do Bispo missionário de Cochim” (UAC: 21), Maria dos Prazeres opõe-se a Álvaro Silvestre, da família dos “Silvestres de Montouro, lavradores e comerciantes” (UAC: 21), por questões sociais e econômicas. O conflito, então, instala-se

---

<sup>4</sup> OLIVEIRA, Carlos de. **Uma abelha na chuva**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1984. Todas as demais citações foram retiradas desta edição e serão apresentadas, a seguir, com a sigla UAC seguida do respectivo número de página.

justamente porque ambos são de extração social diferente e em tudo são diversos: atitudes, posturas, ambições.

Maria dos Prazeres concentra toda a gama de frustração possível, tanto no plano econômico, pois que é representante de uma classe social em franca decadência, quanto no plano afetivo/emocional, uma vez que seu casamento mantém-se por questões financeiras, apenas. Ela traduz a densidade de uma atmosfera de luta de interesses e de valores já relativizados pela impotência de sua condição social. O próprio nome pomposo que ostenta - Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre -, característico de uma nobreza que não mais existe, entra em conflito com o nome simples de Álvaro Rodrigues Silvestre, sarcasticamente chamado por ela simplesmente de 'Silvestre'. A rudeza da formação do homem acentua ainda mais os resquícios guardados por ela de um tempo de riqueza e de fidalguia:

e a minha cama de Alva?; as rendas minuciosas, o cristal, a prata [...] festas de aniversário, setenta convidados sob o lustre estelar, o pai com a taça de champanhe na mão; as gravuras de caça ainda mais minuciosas do que as rendas, as louças frágeis como a espuma; e o calor do quarto (UAC, p. 80).

As lembranças são parte de um passado que, ao mesmo tempo em que torna o presente mais suportável, atenuando o sofrimento, acentua o desconforto e o inconformismo deste tempo atual, pois “tudo tão distante [...] sem nenhuma esperança de voltar atrás: porque não se pode, evidentemente” (UAC, p. 80). A frustração econômica e social concretizada na

personagem Maria dos Prazeres é evidenciada no jogo narrativo que permeia toda a obra: ora a narração está no tempo presente, ora se volta para o pretérito, num entrecruzar temporal que permite conhecer-se o ontem e o hoje de maneira contrastiva.

O eixo temporal, ao deslocar-se do presente para o passado, e vice-versa, vai-se estruturando de maneira a dar espaço para que os conflitos sociais e econômicos sejam acentuados de forma a perceber-se o quão deslocada está a figura de Maria dos Prazeres neste cenário de solidão e desarmonia que é a “sua” casa: a dos Silvestres. Nela, centra-se uma força de repulsa a sua atual situação, só remediada e, de certa forma, atenuada, pela nostalgia dos tempos passados, quando ainda desfrutava de uma situação econômica privilegiada.

O deslocamento temporal se coaduna com as diferentes focalizações ou perspectivas narrativas presentes em **Uma abelha na chuva**. Com o privilégio do monólogo interior, que traduz a temporalidade psicológica vivenciada pelas personagens, são as lembranças e a subjetividade de seus pensamentos que se acentuam na estrutura trama narrada. A visão predominante da diegese da obra em questão revela os conflitos sociais e psicológicos por meio de uma focalização interna, transgredida raras vezes por uma focalização externa. Assim, segue-se a trilha percorrida pelo casal Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, bem com as demais personagens da obra, via lembranças e monólogos interiores, conhecendo-se, então, os dissabores de cada segmento social presente no universo romanesco em foco.

Para além das questões temporais, pode-se inferir

uma relação contrastiva entre Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre no que diz respeito aos seus modos de vida: eles habitam a mesma casa, mas cada um 'destila' a sua solidão de maneira diferente. Álvaro desconta suas frustrações na bebida e, com isso, permanece 'imóvel' e sem atitude alguma em relação à vida conjugal de aparências. Por seu turno, Maria dos Prazeres depura sua solidão e infelicidade em atitudes de infidelidade conjugal, mesmo que apenas isso ocorra em sua imaginação, pois que tem sonhos adúlteros com o cocheiro Jacinto e com seu cunhado, Leopoldino. É por esse viés de liberdade que ela assume a relação de opressão em contraste com o marido. Enquanto Maria dos Prazeres domina a situação, impondo sua presença orgulhosa e ativa na casa, Álvaro imobiliza-se, temente ao olhar de sua esposa. É ela, então, quem detém o querer e mostra-se, sempre, superior a ele, mesmo que, muitas vezes, refugie-se sozinha em meio a recordações e sonhos impossíveis.

De forma sintética, essa relação do casal poderia ser assim compreendida: a opressão social, decorrente da crítica mais ou menos velada sobre a situação da ditadura salazarista então vivida, atinge a ambos, Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre. Entretanto, ela permanece representando um passado de superioridade que (Portugal?) já não tem, mas continua desejando. Já Álvaro Silvestre mantém-se alienado e inferiorizado (como o povo português). Por certo essas relações das personagens com a situação histórica portuguesa não são especulares nem diretas, mas pode-se admitir que o contexto da narrativa permite o reconhecimento desse contexto a implicar na configuração de suas ações e vivências afetivo-emocionais.

Essa relação de opressão também é reduplicada nas personagens António/ Clara/ Jacinto. António, o oleiro pai de Clara, sonha para a filha um futuro melhor em termos econômicos, o que se traduz em um casamento com um “lavrador com terras, com dinheiro...” (UAC, p. 87). Entretanto, ela enamora-se por Jacinto, cocheiro dos Silvestres, de igual situação social a dela, o que contraria os desejos de António.

A situação de Maria dos Prazeres também contrasta com a de Clara: enquanto a primeira deseja, mesmo que só em pensamento, os amores de Jacinto, quem o tem verdadeiramente, e para sua desgraça, é Clara. Se Maria dos Prazeres é casada com um homem de posses, a ela falta justamente o amor de seu homem, ao contrário de Clara que, mesmo às escondidas, tem reciprocidade afetiva. Jacinto ama a filha do oleiro e desfaz das insinuações da mulher de seu patrão: “mas lá que a D. Prazeres me comia com os olhos...” (UAC, p. 88). “O lavrador Silvestre, que não chega para a mulher, que nem um filho se lhe atreveu a fazer” (UAC, p. 93).

O próprio nome, ‘Maria dos Prazeres’, traz à tona uma série de (im)possibilidades, o que a faz, enquanto constructo de um signo narrativo, depositária de uma concentração de sentidos e sentimentos importantes a sua caracterização. Nela, recaem toda a sorte de potencialidades que a identificam com o objetivo de “transformação da sociedade com a denúncia das iniquidades sociais”<sup>5</sup>. É o caso do contraste explícito entre ela e seu marido, uma vez que ambos, encarcerados na relação conjugal infeliz, caminham

---

<sup>5</sup> MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 537.



para o seu aniquilamento pessoal. Dito de outra forma, nada resta a essas personagens, como reflexo de uma sociedade economicamente díspare, a ser feito: a falta de entendimentos e desejos próximos os afasta cada vez mais, acentuando o conflito pessoal e, por extensão, coletivo. Assim, a ironia do nome 'Prazeres' fica ainda mais presente, pois, isolada em suas memórias, sonhos e desejos reprimidos evidencia com maior clareza o seu papel também de alienada.

É notável a presença da água em toda a narrativa, em especial nos momentos fulcrais para as personagens, nos quais, por meio das referências ao líquido, seu estado psíquico torna-se evidente. O fluir do tempo, referenciado pela água, evidencia a passagem do tempo, que é irreversível. Essa irreversibilidade é, ainda, perceptível pela volta ao passado, via recordação saudosista, efetuada por Maria dos Prazeres: ela vive presa ao tempo pretérito que lhe era mais ameno e feliz. Daí sua alienação e inconformismo com o momento presente e sua condição frustrada de esposa/mulher:

Deu um salto na cama. Francamente, ciúmes duma negra, dum cocheiro, e ciúmes porquê? Há quinze dias que a carta de Leopoldino a trazia mais alvoroçada que uma rapariguinha (UAC, p. 82).

A subjetividade que perpassa toda a obra expressa as relações contrastivas que se estabelecem entre as personagens centrais, Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, e a vigência de inconformismos verificados por meio da oscilação de seus monólogos interiores. É

por meio da alternância de tempo que, por exemplo, a solidão e o isolamento, especialmente de Maria dos Prazeres, vem à tona. Sujeito do querer, é nela que se revelam os vestígios de uma subjetividade projetados em **Uma abelha na chuva**.

A presença de Maria dos Prazeres frente a Álvaro Silvestre desencadeia nele a ruína mórbida de seu estado de espírito atormentado a ponto de querer declarar publicamente suas atitudes pouco ou nada recomendáveis. É ela que o humilha junto ao diretor do jornal, impedindo, naquele momento, que Álvaro publique na primeira página a confissão de roubos e enganos que fizera durante a vida:

- Imagine o senhor que veio do Montouro a pé por este tempo. Com charrete em casa, cavalos e cocheiro. Uma criança de cinquenta anos. Não sei o que o trouxe aqui. Seja lá o que for. O certo é que anda doente, com idéias estranhas, e tem de se lhe dar o devido desconto. O que ele diz não é nenhuma bíblia, compreende? (UAC, p. 17).

A mulher “figura álgida, terrível” (UAC, p. 73) o intimida e, por extensão, reafirma sua impotência frente as mais diversas situações, chegando a desencadear a morte de Jacinto e de Clara por conta de sua frustração amorosa e sua condição de homem rude e temente pela revelação que fez ao oleiro sobre sua filha:

- Não te matam, descansa, posso lá ter tamanha sorte; hei-de aturar-te até o fim da vida, até que Deus me leve deste inferno que é tua casa. Tenho nojo de ti, nojo, entendeste bem? Que te

admiras tu que eu sonhe?, sonhos sobre sonhos,  
sempre, para esquecer a tua cama, o pão da tua  
mesa (UAC, p. 153).

Da oscilação entre os pontos de vista de Maria dos Prazeres e de Álvaro Silvestre decorre o fluir de suas reflexões a respeito de seu estar naquela situação de conflito para ambos. Dessa insatisfação, ressalta-se, sempre, a quase inexistência de ações perpetradas por eles. Portanto, seus estados de espírito, suas vontades e posicionamentos vão sendo percebidos por uma combinação simbólica que margeia toda a história: é a água, em suas formas mais variadas – chuva calma, temporal, poço, mar, fonte – que determina o estado psicológico dessas personagens atormentadas e sofridas. Por conseqüência, a água é premonitória do conflito das personagens, tanto íntimos quanto coletivos.

**Uma abelha na chuva**, ao mimetizar os conflitos sociais em âmbito mais amplo, mesmo que se ocupe apenas em referir os do universo diegético onde circulam Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre e, por conta deles, as demais personagens, configura uma teia de tramas em que o ‘fel’ transborda das ações e das frustrações de todos.

Do querer, Maria dos Prazeres recebe apenas sonhos cada vez mais longínquos e solitários. Sua vida, marcada pelo desejo, finda aí, sem a menor possibilidade de retornar ao passado de luxo e fausto de sua família. Agora, entregue à podridão causada pelo acordo financeiro que foi seu casamento, resta-lhe apenas continuar levando a vida de sonhos frustrados: “o perfil luminoso apagado, a moeda de oiro gasta; tudo

mais escuro e empobrecido” (UAC, p. 170).

Esse Portugal escuro e empobrecido não deve ser esquecido. Por certo, hoje, outros e sérios conflitos assolam a nação portuguesa, mas nunca é demais se fazer referências a um tempo que tentou extinguir dos sujeitos o seu direito de pensar e transformar a vida. Por meio da literatura, entretanto, sempre sopraram ventos de resistência, capazes de afirmarem o desejo de construção de novos mundos.

## Referências

BAKHTIN, Mikail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 123. .

OLIVEIRA, Carlos de. **Uma abelha na chuva**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1984.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2000.

REMÉDIOS, Maria Luíza R. **O entretecer da História e da Ficção: movimento de reflexão e reescrita na literatura portuguesa da atualidade, 1999**. (Fotocópia não publicada).

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994, Tomo I.



## Modos de ver, ler e escrever no século XXI

Adriana Maria de Abreu Barbosa<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio é o resultado de uma reflexão sobre a minha prática docente como professora de leitura e produção textual no ensino superior. Para tanto, arrolei conclusões de uma pesquisa realizada na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), no período de 2007 a 2009, de modo a discutir a fortuna crítica sobre os conceitos de cânone e autoria. Embasam essa reflexão: o conceito de ensino de língua em Geraldini (1997); a definição de cânone em Bloom (1995) e Calvino (2001); e o termo autoria em Barthes (2004), Foucault (1992), Compagnon (2001) e Barbosa (2011..b). O objetivo geral deste ensaio é repensar as práticas docentes no ensino de leitura e escrita na escola e na universidade. Proponho uma atitude transgressora frente a escolhas e usos do texto em ambientes de ensino-aprendizagem por entender ser este o papel da educação no século XXI: propiciar novas posturas estéticas e seus desdobramentos éticos frente ao texto.

**Palavras-chaves:** ensino de leitura e escrita; autoria; cânone.

---

<sup>1</sup> Doutora em Semiologia pela UFRJ. Professora Adjunta do Departamento de Ciências Humanas e Letras na UESB. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Teorias do Discurso (GETED).

## Ways of seeing, reading and writing in the twenty-first century

**Abstract:** This essay is the result of a reflection about my teaching practice as university professor of textual production and reading. Therefore, I compiled conclusions of a survey performed at the Southwest Bahia State University (*Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB*), from 2007 to 2009, in order to discuss the critical fortune about the canonical and authorial concepts. This reflection is based on: Geraldini's (1997) language teaching concept; Bloom's (1995) and Calvino's (2001) canon definition; and the authorship term following Barthes (2004), Foucault (1992), Compagnon (2001) and Barbosa (20011.b). The general aim of this essay is to rethink the docent practices in reading and writing at schools and universities. I propose a transgressive attitude in front of choices and uses of texts in learning-teaching environments because I believe this being the role of education in the twenty-first century: to propitiate new esthetic stances and their ethical developments towards the text.

**Keywords:** reading and writing teaching; authorship; canon.

### Ainda o cânone

Para se ir além, seguir em frente, não há como não olhar para trás, mesmo que se corra o risco de virar pedra. Corremos sempre este risco: o risco da *angústia da afiliação*. Não conseguimos matar o pai, o autor, a



origem, totalmente, convencidos pela Psicanálise e Teoria Literária contemporânea de que é preciso.

Somos assombrados pela retórica articulada de Bloom e o seu Cânone Ocidental. Concordamos em parte, entendemos e oscilamos. Para ir além do cânone, há de se fitá-lo, sobretudo, para salientar suas incoerências e buscar constituir o novo a partir das frestas do velho.

No século dos cânones, o século XX<sup>2</sup>, nunca se desejou tanto destituir os canônicos do poder, e foi um trabalho intensificado após a década de sessenta. Principalmente, por movimentos sociais e críticas acadêmicas vinculadas a esses movimentos que são alvo da oposição de Bloom. O autor denomina essas escolas críticas de escolas do ressentimento: “Padrões estéticos e a maioria de padrões intelectuais estão sendo abandonados em nome da harmonia social e do rendimento de injustiças históricas” (BLOOM, 1995 p. 13-16).

No desejo de matar o pai, contudo, há sempre uma reafirmação do mesmo: uma prova de amor cabal, antes da sua negação. Bloom não está sozinho nessa defesa, uma vez que Ítalo Calvino nos pergunta: “Por que ler os clássicos em vez de concentrar-nos em leituras que nos façam entender mais a fundo o nosso tempo?” (CALVINO, 2001, p.14). Pergunta retórica que lança para, em seguida, ratificar a importância das referências que apontam estilos, mas apontam também e, sobretudo, uma lista de nomes.

---

<sup>2</sup> Esta era a temática da VIII Semana de Letras da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) que serviu de mote para composição deste ensaio, resultado de reescrituras da palestra por mim proferida naquela ocasião.

O cartaz da VIII Semana de Letras da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)<sup>3</sup> divulgava muitos rostos canônicos reivindicando nosso reconhecimento: como letrados, deveríamos não apenas reconhecê-los, mas tê-los lido, escutado e/ou visto. Esses rostos deveriam compor nossa enciclopédia de referências. E caso não componham, não ousaremos revelar, já que, no universo das Letras, a máxima é a seguinte: *diga quem tu leste e eu te direi quem és*.

Embora na recusa da autobiografia, tanto Bloom quanto Calvino tecem comentários recorrentes sobre a personalidade por trás da mão que assina a obra, ainda que insistam no argumento estético que justificaria o porquê de uma obra ser uma obra clássica, reservando-lhe direito à universalidade.

Para Bloom, por exemplo, Shakespeare é genial e se torna um problema para os seus sucessores, “já que só os poetas fortes sobrevivem. E como a grandeza reconhece a grandeza, um poeta forte é canonizado apenas por outro poeta forte, através da angústia da filiação” (BLOOM, 1995, p. 35).

Mas o que definiria um poeta como forte? Bloom quer nos convencer que “o estético é autônomo e não redutível à ideologia ou a metafísica” (1995, p. 19). Entretanto, o próprio Bloom recusa a morte do autor, pois, para ele, “quem escreveu Hamlet foi um sujeito chamado Shakespeare e esse sujeito é o mais genial da literatura ocidental”.

Na mesma linha da contradição entre um autor ora

---

<sup>3</sup> O cartaz foi publicado em meu *blog* no endereço eletrônico: <http://2.bp.blogspot.com/-u0ecQZmf4Q/T4bFHd2BOVI/AAAAAAAAAF8/1ia541G3pLY/s1600/cartaz+UEFS.jpg>.

morto, ora nem tanto, Foucault, ao tentar transformar um sujeito autor em posição, chama de *fundadores da discursividade* uma lista de nomes como referências em oposição a textos que, segundo ele, são apenas palavras cotidianas. Isso, a meu ver, retoma o conceito de literariedade rebatido pelos estudos culturais e a cena pós-moderna na qual o autor se filia.

O que Barthes, Calvino e Foucault têm em comum nesse tópico é a defesa do sujeito discursivo e não histórico, pois acreditam em um sujeito que opera cognitivamente bem com recursos da língua, habilidade que garantiria a sua obra uma estética forte. Desconfiamos, e não estamos sós nesta desconfiança<sup>4</sup>, desses critérios puramente estéticos e desse sujeito sem história que confere à obra sua genialidade.

E vamos além nessa crítica, porque diferente de Foucault, para quem “um certo número de discursos são providos da função autor, enquanto outros são dela desprovidos” (FOUCAULT, 1992, p. 274), acreditamos numa educação que potencialize a assinatura e autoria dos discentes. Para nós, essa autoria nada tem a ver com genialidades e sim com recursos expressivos que espelham escolhas, algumas mais conscientes outras menos. E, desse modo, concordamos com Geraldi e seu conceito de sujeito menos assujeitado, para quem:

[no] trabalho dos sujeitos como um fio condutor da reflexão, pretende-se afastar também qualquer interpretação que tome o sujeito como a fonte dos

---

<sup>4</sup> A crítica feminista em Lovibon (apud BARBOSA, 2011b) pergunta que sujeito foi esse mesmo que morreu? Discuto essa questão no capítulo teórico do livro **Ficções do Feminino** [Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2011].

sentidos. Entre o tudo (produtor único dos sentidos) e o nada (assujeitamento completo a uma estrutura sem frinchas), há uma prática cotidiana em que os sujeitos não podem ser concebidos como 'autômatos sintáticos', 'monstros da gramática' e também - e no mesmo sentido - não podem ser concebidos como meros porta-vozes da hegemonia discursiva de seu tempo (GERALDI, 1997, p.16).

Apesar de nossas discordâncias, aceitamos ler e buscar as tais genialidades e viver o conflito das afiliações, ou, como diria Calvino, acreditamos que "os clássicos servem pra entender quem somos e onde chegamos" (2001, p. 16). Aceitamos, mas não sem nos perguntar se não seria esse o papel das Artes em geral, e entre elas, o da literatura aqui entendida como ficção. Ou ainda, todo tipo de literatura, e mais, todo uso que se faz da linguagem. Pois, é o mesmo Calvino em **Seis propostas para o próximo milênio** quem afirma:

também aqui devo fazer referência a uma das minhas leituras ocasionais, mas às vezes ideias clarificantes nascem da leitura de livros estranhos e dificilmente classificáveis do ponto de vista do rigor acadêmico (CALVINO, 2002, p. 65).

### **No desejo da transgressão**

Embora conflitantes, superamos timidamente esse impasse e trouxemos para academia, em alguns programas e com ressalvas, a literatura marginal, mais recentemente, até a virtual (dos *blogs*). Amplia-se

a seleção do que pode ser lido. Afastam-se, assim, os conceitos de literariedade e boa ou má literatura.

Wanderley Geraldi, na conferência de abertura do I Forum Nacional Discurso e Textualidades na UESB (ocorrido em Jequié-BA em agosto de 2007), sugere essa temática através da seguinte metáfora: cidade das letras e letras da cidade. Ao falar que no universo das letras hoje há de se pensar os textos que compõem a cidade, o cotidiano, o falante da língua, todos como objetos de estudo não só da literatura como da lingüística, o autor adverte que precisamos abandonar o elitismo da cidade das letras em direção à inclusão das letras das/nas cidades. E, nesse sentido, reclama para o universo das Letras os discursos de porta de banheiro; grafites; quadrinhos; assim como as letras de repente e *hip hop*, entre outros.

Sair das cidades das letras excludentes para encontrar as letras da cidade é a polêmica metáfora que anuncia a superação do medo de escolher novas referências, sem necessariamente, transformá-las em novos cânones. Entretanto, resta saber: como tratar esses textos? Qual a pedagogia da leitura? Quais os modos de ler? Como tratar novos objetos sem cair no fetiche do cânone perseguido anteriormente?

É desse preconceito que sofre, até hoje, os estudos sobre autoria feminina. Com o intuito de rever e ressemantizar a contribuição das autoras na cena das Artes, esses trabalhos ainda são categorizados na escola do ressentimento e qualquer metodologia empregada é avaliada negativamente por correntes outras, consideradas mais científicas. Mesmo assim, insistimos em ir para além do cânone<sup>5</sup>. Acreditamos,

---

<sup>5</sup> **Além do cânone** é o título de livro organizado por Helena Parente

como Compagnon (2006), em um relativismo moderado no que concerne ao conceito de cânone:

o cânone não é fixo, mas também não é aleatório e , sobretudo, não se move constantemente. É uma classificação relativamente estável, e se os clássicos mudam , é à margem, através de um jogo analisável entre o centro e a periferia (p. 254).

Entretanto não podemos, nem desejamos, deixar de fora dessa discussão as forças históricas e os embates de poder entre os sujeitos históricos implicados nesse movimento classificatório do que é ou não canônico. Embate que se realiza sempre em um determinado contexto datado. Ou seja, como manter o valor e o sujeito que valora fora da discussão dos estudos das linguagens artísticas? Não é possível, nem desejável.

Na minha prática docente, como professora da disciplina leitura e produção textual na universidade, atendendo a vários cursos, inclusive o de Letras, inquieta-me o desejo da autoria discente, mesmo entre aqueles alunos que não se querem escritores, pois sabemos que alguns de nossos alunos desejam se tornar escritores e/ou poetas.

Tenho me perguntado como operar os textos contemporâneos, principalmente os dos discentes, para que não sejam apenas leitores, mas também autores, em especial no curso de Letras. Mas proponho problematizar o conceito de autoria que, se por um lado não pode ser mais confundido com a mão biográfica que

---

Cunha publicado pela Tempo Brasileiro (2001). Obra que reúne fortuna crítica sobre poetas cariocas e estreates nos anos 90.

escreve o texto, a meu ver, não deve negá-la totalmente.

Tenho pensado como a universidade poderia potencializar a apropriação de um conhecimento de forma criativa, que se revelaria em um discurso autoral com assinatura. Tenho pensando no que considero a formação do autor: quais os processos envolvidos e se, de fato, a academia tem sido espaço para este exercício.

### **Da reflexão sobre a prática e do diálogo com teorias: recomeços**

Em pesquisa desenvolvida no campus de Jequié<sup>6</sup>, notamos que há uma tendência na academia de instrumentalizar o graduando para produção de textos técnicos, desconsiderando a importância da autoria nesses trabalhos. Uma prática que reforça um conceito de língua ultrapassado e que não incorpora as discussões sociointeracionistas.

Por outro lado, o exercício de autoria deveria se iniciar com o livre pensar para poder ver e ler o mundo e os textos com autonomia, partindo de referências canônicas ou não, a fim de devolver essas novas visões e leituras na produção de novos discursos, sejam eles orais ou escritos. Se é entre os limites impostos pelos gêneros textuais, as novas demandas sociais, a necessidade de

---

<sup>6</sup> Leitura e produção textual na comunidade acadêmica da UESB-Jequié". A pesquisa consistia em análise quantitativa e qualitativa de questionários aplicados a alunos em início meio e fim de cursos em diferentes áreas do saber, versando sobre conceitos de leitura e escrita. Resultados parciais dessa pesquisa encontram-se no texto O papel da leitura, da interpretação e da escrita na formação docente e discente. *Revista Multidisciplinar em Ciências Humanas*, v. 1, p. 7-17, 2011(a).

produção do conhecimento e a subjetividade do discente que se dá o processo de geração de textos, acredito e defendo que só se pode ficar entre esses percursos, quando se tem autonomia para dizer o que precisa ser dito (PITOMBO; BARBOSA, 2008).

Embora concorde com Paul Ricoeur, para quem “aquilo que o texto diz importa mais do que aquilo que o autor quis dizer” (apud COMPAGNON, 2006, p. 83), no campo da formação discente e docente importa o que esses sujeitos querem dizer. Portanto, pergunto-me como transformar alunos e professores em autores, sem (re)discutir o conceito de autoria, em perspectivas menos filosóficas do que as teorias literárias nos oferecem?

Considero pertinente indagar se terão os discentes novos cânones pessoais a quem escolham seguir com a angústia da afiliação, além das impostas pela figura do professor. Como orientá-los no *gap* geracional, já que não compartilhamos das mesmas afiliações/influências? Como ver a leitura e produção textual desses alunos afrouxadas das nossas referências docentes, de modo a não reproduzir preconceitos frente a essas produções semelhantes ao cânone excludente?

Fora o repensar a metodologia no ensino da leitura e da escrita, essa discussão precisa levar em consideração uma reflexão sobre os cenários onde a escrita circula no mundo pós-moderno. Nosso aluno de Letras e também nós, docentes, frequentamos os espaços virtuais e lidamos hoje com uma série de questionamentos que o suporte *net* impõe à leitura e à escrita, a saber: nos cenários desreferencializados do mundo virtual, como restaurar a autoria/origem nos *blogs*, correntes e *spam*? Por outro lado, como negar o crescimento dos relatos



autobiográficos? E como situar ou negar (?) as afiliações no gosto pela literatura de autoajuda?

Não só a autoria como os modos de ver, ler e certificar o que se colhe nesses lugares precisam ser discutidos. O espaço da *net* materializa a intertextualidade nos recursos como hipertexto (um modo de dizer viabilizado pela tecnologia). Certamente os novos suportes questionam também a autoria. E ficamos mesmo muito irritados ao ler textos que não são de Clarice Lispector, por exemplo, circularem com falsa assinatura da autora. Mas só podem ficar irritados aqueles que foram ou são leitores de Clarice, pois a assinatura pede reconhecimento ao repertório do leitor.

No afrouxamento do cânone, o objeto texto literário, ou aquilo que deve ser lido na escola, foi ampliado e se reconhece como objeto de diferentes áreas do saber. Desse modo, o texto permite hoje que linguistas, literatos, antropólogos, historiadores e muitos outros conversem transdisciplinarmente, mesmo que ainda medindo forças.

Nesse ponto a formação do autor em Letras, ao olhar para o cânone, fitá-lo e trazê-lo de certo modo em seu letramento, permitindo-se relê-lo sob novas abordagens, permite a transgressão. A transgressão garante o exercício da liberdade autoral que autoriza ao discente a ver o texto/mundo com outros olhos: “O texto como lugar de (re)ação, de interação, de transformação. Lugar onde me vejo, onde vejo o outro, onde vejo o mundo” (PITOMBO; BARBOSA, 2008), ampliando aquele conceito estruturalista de língua.

Recusando-se a trilhar as mesmas velhas rotas de leitura impostas pela escola, o novo aluno e o novo professor

arriscam-se por textos, obras e sites que não entraram nos cânones. Ou melhor, escolhem cânones pessoais. E mais, largam os guias de leitura que acompanham as obras para instaurar novos modos de ler.

Despertar o gosto, repensar estéticas, ousar discordar dos críticos ou, simplesmente, fruir as obras. Além disso, exercitar a escrita crítica, o uso de recursos expressivos, inclusive os que desafiam as gramáticas normativas para evidenciar não só posições discursivas como posicionamentos ideológicos assumidos, quiçá em primeira pessoa do singular. Essas são as novas posturas estéticas e seus desdobramentos éticos frente ao texto e é, a meu ver, a tarefa para educação do século XXI.

As posturas propostas podem ser consideradas incomposturas, pois desautorizam práticas pedagógicas clássicas e vigentes no ensino de leitura, literatura e produção textual. Entretanto, essas desautorizações partem do reconhecimento de que “a língua desenha o mundo e não raro o aprisiona em clichês. Com isto, a escrita acaba por reforçar os significados pela fixação das interpretações” (YUNES, 2002, p. 53). E de certo modo, a escola e a universidade ao insistirem em resumos, fichamentos, resenhas e monografias (gêneros textuais que primam mais pela cópia do que autoria) reforçam clichês e, contraditoriamente, acusam os discentes de não terem autonomia e opinião.

Se desejamos discentes com voz e vez, leitores críticos e autores de ideias e estéticas, devemos instigar a transgressão, oferecendo subsídios para que o outro, na figura do discente, finalmente, mate o pai, a origem, o autor. E enfim nasçam, ou renasçam novas linhagens...

## Referências

BARBOSA, A. M. A. O papel da leitura, da interpretação e da escrita na formação docente e discente. Saberes em perspectiva. **Revista Multidisciplinar em Ciências Humanas**, v. 1, p. 7-17, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ficções do feminino**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2011.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GERALDI, J. W. **Portos de passagem**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. [Texto e Linguagem].

BLOOM, H. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CUNHA, H. P (Org.). **Além do cânone: vozes femininas cariocas e estreantes na poesia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 2. ed. Lisboa: Veja/Passagens, 1992.

PITOMBO, E. O.; BARBOSA, A. M. A. A escrita na academia: da técnica a autoria. In: **Anais...** I ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DO DISCURSO (I ENEDIS), Vitória da Conquista, 2008.

YUNES, Eliana. **Dados para uma história da leitura e da escrita.** Pensar a leitura. Complexidades. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio, 2002.

## INSTRUÇÕES AOS AUTORES

As contribuições devem ter na primeira página apenas as informações relativas ao autor ou autores: nome completo, título acadêmico mais alto, instituição a que pertence(m), endereço postal completo, e-mail, telefone para contato.

Os textos devem ser inéditos. Serão aceitos artigos e resenhas em português, inglês, espanhol e francês, publicados na língua da versão original enviada.

Todos os artigos serão submetidos à apreciação anônima de pelo menos dois pareceristas (sistema *double blind review*). No caso de pareceres contraditórios, o desempate resultará da submissão do artigo a um terceiro parecerista.

Os autores serão notificados sobre o conteúdo do parecer, entretanto os artigos avaliados (aceitos ou não aceitos) não serão devolvidos.

Os artigos devem ser enviados apenas por e-mail para [revistalitterata@gmail.com](mailto:revistalitterata@gmail.com).

### Formatação

- Modelo de papel A4 (210 x 297 mm)
- Editor de texto: Word 6.0 ou superior
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12
- Espaçamento: 1,5
- Alinhamento: justificado
- Margens: Superior: 3 cm, Inferior: 3 cm, Esquerda: 2 cm, Direita: 2 cm
- Tamanho máximo do documento: 5.000 KB

### Características específicas dos arquivos

### Artigos

- Título: centralizado, em maiúsculas e negrito.
- Resumo: máximo de 15 linhas, contendo indicação de finalidades, metodologia e conclusões do artigo.
- Palavras-chave: 3 a 5 (não devem ser repetidas palavras do título).
- Resumo em inglês (*abstract*), espanhol (*resumen*) ou francês (*résumé*), com os mesmos parâmetros de tamanho e apresentação do resumo em português.
- Corpo do artigo: os trabalhos submetidos em português ou espanhol devem incluir título e resumo em inglês (*abstract*) e os submetidos em inglês e francês, título e resumo em português.

Para garantir o anonimato no processo de avaliação do artigo, o autor (ou autores) não deve(m) se identificar no corpo o texto.

Os trabalhos devem ter no máximo 20 páginas, incluindo ilustrações e referências bibliográficas. O conteúdo dos artigos deve explicitar, sempre que possível: objetivos, revisão da literatura, metodologia, resultados, conclusões, perspectivas do estudo e referências.

Os quadros, tabelas, gráficos e ilustrações devem ser enviados em preto e branco, juntamente com legendas, créditos e fonte. Caso haja figuras e tabelas importadas de outros programas, o arquivo de origem também deve ser enviado – as imagens digitais, além de estarem inseridas no texto (DOC), devem ser encaminhadas em separado em formato TIF, JPG ou EPS com resolução mínima de 300 d.p.i.

As legendas ou títulos devem acompanhar as imagens inseridas no corpo do texto. As citações e referências devem ser apresentadas em ordem alfabética no final do artigo, de acordo com as seguintes normas da ABNT: NBR 6023/02; e NBR 10520/02. Todas as referências a autores devem ser citadas no corpo do texto de acordo com o sistema autor-data (no caso de citações diretas, também indicação da página respectiva). As seções devem ser divididas usando fonte em negrito (somente a primeira letra maiúscula), sem numeração. As notas em rodapé devem ser utilizadas apenas para complementações e nunca para registro de referências citadas no artigo.

#### Resenhas

Serão aceitas resenhas de livros publicados no Brasil ou no exterior há dois anos no máximo e devem ter também, no máximo, quatro páginas.

#### OBSERVAÇÕES IMPORTANTES

1. Os trabalhos aceitos para publicação serão formatados no estilo adotado pela revista.
2. Os trabalhos aceitos somente serão publicados após os autores preencherem a declaração de consentimento, que lhes será enviada.
3. Os autores estão cientes de que, ao enviarem o seu trabalho, abrem mão de qualquer forma de direitos autorais.

#### Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação.



### **IMPrensa UNIVERSITÁRIA**

---

Coordenação Gráfica: Luiz Henrique Farias

Designer Gráfico: Cristovaldo C. da Silva

Impressão: Davi Macêdo

Fotomecânica: Cristiano Silva

Acabamento: Nivaldo Lisboa

Impresso na gráfica da **Universidade Estadual de Santa Cruz** - Ilhéus-BA