Revista

Setras

N^o 94

Ficção e história — múltiplas
ressonâncias: dossiê em homenagem a
Marilene Weinhardt

Organizado por Benito Martinez Rodriguez e Luís Gonçales Bueno de Camargo

Revista
Letras

Revista Letras

Nº 94 / 2016

Publicação semestral do Curso de Letras da UFPR

<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras>

A Revista Letras está indexada nos seguintes índices bibliográficos: 1. *Internationale Bibliographie der Rezensionen Wissenschaftlicher Literatur/International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature*; 2. *Linguistics and Language Behavior Abstracts*; 3. *MLA – International Bibliography of Books and Articles on Modern Languages and Literatures*; 4. *Social Planning Policy and Development Abstracts*; 5. *Sociological Abstracts*; 6. *Ulrich's International Periodicals Directory*; 7. *CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades*.

Editor: Alexandre Nodari

Secretaria Editorial: Rodrigo Otávio Lunardon

Editora da Seção de Estudos Linguísticos: Patrícia de Araujo Rodrigues

Editores da Seção de Estudos Literários: Maurício Mendonça Cardoso e
Guilherme Gontijo Flores

Diagramação e Projeto Gráfico: Yuri Kulisky

Revisão de Textos (em português): Lucas Haas Cordeiro e Guilherme Bernardes

Organizadores do Dossiê

“Ficção e história — Múltiplas ressonâncias: dossiê em homenagem a Marilene Weinhardt”

Benito Martinez Rodriguez, Luís Gonçales Bueno de Camargo

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (UFPR), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshie Hirata (USP), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lígia Negri (UFPR), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Maurício Mendonça (UFPR), Raquel Salek Fiad (UNICAMP), Rodolfo A. Franconi (Dartmouth College), Rodolfo Ilari (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (USP), Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Helena Martins (PUC-Rio), Irene Aron (USP), Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Juliana Perez (USP), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-Rio), Maria Irma Hadler Coudry (UNICAMP), Matthew Leigh (University of Oxford), Patrick Farrell (University of California/Davis)

É com grande alegria que publicamos esse número especial (94) da revista Letras em homenagem a professora Marilene Weinhardt. Proposta por Mauricio Mendonça Cardozo, a homenagem ganhou a forma do dossiê “Ficção e história – múltiplas ressonâncias”, organizado por Benito Martinez Rodriguez e Luís Gonçales Bueno de Camargo, que prontamente aceitaram o convite de coordenar o número, para o qual colaboraram pesquisadores de renome, aos quais gostaríamos muito de agradecer.

O número-homenagem marca também a transição para uma nova fase da revista, já anunciada na edição n. 93 e em nosso site: as edições agora serão temáticas, com chamadas periódicas. A mudança também é visual, com o presente número apresentando um novo projeto gráfico, criado por Yuri Kulisky.

Desejamos a todos uma boa leitura!

Esta é sim a apresentação de uma *Festschrift*, ainda que deslocada temporalmente. Uma *Festschrift* é a consagração de uma trajetória acadêmica, é uma celebração e, no caso deste número especial da Revista *Letras*, não poderia ser mais apropriada considerando-se a homenageada, a professora e pesquisadora Marilene Weinhardt.

Pretende-se, nesta publicação, através do competentíssimo e seletivo grupo de articulistas, demonstrar a versatilidade e abrangência da área de atuação e dos interesses da homenageada.

Mencionei acima que esta é uma *Festschrift* deslocada temporalmente, porque, muitas vezes, esse tipo de manifestação se presta em virtude de um coroamento acadêmico quando, por exemplo, o professor chega à titularidade: o que no caso de Weinhardt ocorreu já em 1995, na segunda dezena de sua atuação acadêmica; ou então, quando o docente se aposenta: o que também já ocorreu há três anos. Contudo, a atuação acadêmica e em pesquisa da professora Weinhardt continua forte e profícua – ela mantém seu vínculo docente com o Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR, do qual já foi coordenadora; e, mantém produtivo um grupo de pesquisa, desde 2003, cujas publicações podem ser verificadas nas boas casas do ramo, como se diria antigamente.

* Professora do Departamento de Literatura e Linguística da UFPR. Vice diretora do setor de Ciências Humanas.

A professora Marilene Weinhardt percorreu todas as esferas da vida acadêmica, ligada majoritariamente à UFPR, onde também fez sua graduação e em cujo quadro funcional ingressou em 1975. Além de professora da área de Literatura na graduação e na pós-graduação, foi Chefe do Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, bem como Coordenadora do Curso de Pós-graduação em Letras. Foi também representante docente nos colegiados superiores da Universidade: no Conselho de Ensino e Pesquisa – CEPE e no Conselho de Curadores da Universidade – CONCUR. Merece destaque, igualmente, sua atuação como consultora de pró-reitorias e como membro de diversos conselhos editoriais, currículo que lhe confere ampla experiência profissional acadêmico-administrativa.

Presidiu ainda a Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, na gestão 2009–2011, cuja diretoria organizou dois encontros, em 2010 e 2011, respectivamente. Atualmente, integra o Comitê Assessor de Pesquisa da Fundação Araucária/PR e a Comissão do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – INEP.

No entanto, é a atuação em sua área de formação que adestaca particularmente. Todos os trabalhos de pesquisa, que coroaram as etapas de sua formação de nível profissional, foram reconhecidos pela comunidade acadêmica, premiados em âmbito nacional e publicados posteriormente. A dissertação, defendida em 1982, intitulada *O Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo – 1956–67* recebeu o **Prêmio de Biblioteconomia e Documentação, Instituto Nacional do Livro do Ministério da Cultura**, em 1985, e foi publicada pelo próprio Instituto Nacional do Livro em 1987.

Tanto sua tese de doutoramento, defendida em 1994 na Universidade de São Paulo, como sua tese de titularidade de 1995 na UFPR, ganharam cada uma a seu turno, versão posterior revista e ampliada em livros, ambos publicados pela *Editora UFPR*. O estudo encetado no doutorado, sobre ficção histórica e o romance regionalista contemporâneo no Sul, recebeu o prêmio do **III Concurso Nacional de Ensaaios, Fundação Nestlé de Cultura e Ministério da Cultura**, em 2001, tendo sido publicado sob o título *Ficção histórica e regionalismo*, em 2004. A tese de titularidade sobre o Contestado, publicada em 2000, sob o título *Mesmos crimes, outros discursos?*, culminou, em 2004, na indicação e outorga à pesquisadora do **19º Prêmio Paranaense de Ciência e Tecnologia, da Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do Paraná**.

A linha de pesquisa a que Weinhardt se dedica é a da ficção histórica contemporânea, com especial atenção, como ela mesma ressalta, aos embates entre a teoria da literatura e a teoria histórica, em uma abordagem pragmática que permita, através do exame dos textos, “colocar o dedo em nossas feridas culturais”. Nesse campo específico, interessa especialmente à pesquisadora focalizar o que ela vem chamando de *figurações* do passado, termo que prefere a *representações*, invocando Nunes e Ricœur, autores que problematizam essa última designação

por ser impossível para qualquer narrativa, reconstruir ou mesmo recriar os fatos.

Weinhardt tem examinado a ficção brasileira contemporânea, desde as narrativas sobre as contendas aqui já mencionadas até a produção literária mais recente, que recorta e ficcionaliza o período que abrange os governos militares e seu impacto na figuração da memória recente do país.

Sua consistência teórica, seu rigor acadêmico e a seriedade de seu empenho têm gerado resultados exemplares e uma produção robusta, seja na formação de novos pesquisadores, seja na produção pessoal.

Isso somado não só justifica, como avaliza, a homenagem que aqui se presta.

Curitiba, setembro de 2016.

Apresentação do dossiê “Ficção e história — múltiplas ressonâncias”

*Benito Martinez Rodriguez e Luís Gonçalves Bueno de Camargo **

O dossiê “Ficção e história – múltiplas ressonâncias” que oferecemos aos leitores como número especial da Revista Letras, publicação dos cursos de Letras da Universidade Federal do Paraná, surgiu com o propósito de homenagear nossa colega, professora e pesquisadora Marilene Weinhardt, que completou recentemente quatro décadas ininterruptas de atividades de pesquisa e formação de profissionais nesta instituição.

Sua carreira universitária, iniciada em 1975, confunde-se com a própria história das transformações, desafios, enfrentamentos, resistência e construção de um espaço acadêmico livre, plural, consistente e estimulante, por meio de uma atividade perseverante, determinada e generosa. Não é demais sublinhar o quanto o projeto acadêmico e profissional da colega jamais se fez descolado de um profundo senso de compromisso com o interesse público da instituição pela qual ela jamais deixou de se interessar. Essa combinação de pesquisadora bem-sucedida, professora respeitada e colega sempre disposta a partilhar as responsabilidades de gestão político-acadêmica, com humor, consistência e dedicação, é rara em qualquer época, e tanto mais digna de destaque em dias como os que vivemos.

A tarefa destes editores acabou por revelar-se bem simples. Selecionar, na

* Professores do Departamento de Literatura e Linguística da UFPR

ampla rede de interlocutores que a professora Marilene Weinhardt construiu ao longo dos anos, um punhado de colegas que pudessem compor uma amostragem da variedade de possibilidades de abordagem inscritas no âmbito geral das relações entre Literatura e História.

Premidos que estávamos pelas circunstâncias de tempo e do espaço editorial disponível para uma publicação que, dada sua natureza, viria a ganhar também uma versão impressa, enviamos uma primeira série de convites que foram, sem exceção, pronta e afirmativamente respondidos.

O presente dossiê reúne estudos de um conjunto de pesquisadores com os quais Marilene Weinhardt vem constituindo relações de trabalho e cooperação no decorrer de sua carreira. Abrange desde seu orientador na formação pós-graduada até uma colega de cuja formação ela própria participou, desdobrando-se por uma ampla gama de seus próprios contemporâneos – colegas da própria UFPR, contemporâneos de seus tempos de formação na Universidade de São Paulo, parceiros no Grupo de Trabalho da ANPOLL, ex-companheiros de diretoria da ABRALIC desenhando a amplitude dessa rede de contatos.

A despeito da variedade de percurso e interesses intelectuais dos colaboradores, os textos aqui reunidos podem ser pensados em uma tripla subdivisão. Um primeiro conjunto se compõe de trabalhos que problematizam questões de ordem epistemológica; um segundo conjunto dialoga diretamente com questões e repertórios teórico-críticos mobilizados nos próprios estudos da colega Marilene Weinhardt sobre a ficção contemporânea; e por fim, outra parcela se compõe de contribuições de pesquisadores cuja atividade de pesquisa se ocupa de espécies textuais – como a crônica, o teatro, o memorialismo e a ensaística –, refletindo, nesse sentido, o amplo espaço de diálogos propiciado pelo trabalho de nossa colega.

Além de representar o reconhecimento pelos méritos da homenageada, os artigos que compõem este dossiê testemunham a riqueza de aspectos e perspectivas de investigação consignadas no tema geral das relações entre literatura e história.

O texto que abre esta homenagem tem como ponto de chegada o livro do escritor argentino César Aira, *La trompeta de mimbre*. Nele, Raul Antelo faz desembocar uma anti-tradição, ou seja um procedimento que é filológico porque se constroi na relação com a tradição. Longe de negar a tradição, de negar sua história, o que essa literatura busca é operar sobre ela, elegendo aquilo que ela nega, ignora ou silencia como elementos constitutivos. Ou seja, construindo sua *hystoeria*, tal como indicou Jacques Lacan. Assim, se na “Carta pras icamias”, é por meio da manipulação dos textos que já existem, por meio do corte, do enxerto, da reescrita que se atinge o novo, contemporaneamente o texto de Aira chega nele pela opção de se compor a partir de um processo de esquecimento e de silenciamento dos textos que criaram a memória e a voz que evitam.

Aproximar Bakhtin de Deleuze & Guatarri é o gesto crítico ousado a

partir do qual Silvana Oliveira desenvolve seu artigo sobre a literatura brasileira. Ao pensar o romance como um gênero que pertence a uma tradição do prosaico usualmente afastada do cânone, aquele enfatiza a ligação deste gênero moderno com o que seria, em princípio, “baixo” e “menor”. Estes vêm como fundamental na constituição da literatura aquilo que, numa “língua maior”, vem não da tradição literária “maior”, mas sim de práticas linguísticas “menores”, marginais. A autora chega então à literatura brasileira, munida de uma visão que lhe permite repensar um conceito como o de sistema literário, de Antonio Candido e propor que em casos como os de Machado de Assis e Guimarães Rosa é do menor se faz o maior. E aí as distinções entre literaturas “maiores” e “menores” se esvanecem.

Encerrando a primeira parte deste dossiê, o olhar engajado de Hermenegildo Bastos, relendo Aristóteles a partir de Lukács, procura investigar as distinções entre poesia e história preocupado muito menos com os modos textuais nos quais podemos nos basear para definir essas distinções do que com uma outra coisa, que lhe parece mais decisiva: o papel da poesia e da história na constituição de algo que, pela linguagem, desnaturaliza o real – ou os fatos –, retirando-o da esfera do inevitável. A poesia evoca a experiência histórica, a história a explica; a poesia trata do que pode acontecer, a histórica do que aconteceu – mas ambas dialeticamente operam no sentido de desenhar um movimento histórico que é sempre mudança, fruto das relações entre os eventos e não construção de um caminho com um fim previsível, determinado.

Em seu artigo, Anamaria Filizola revisita o labiríntico universo do tema sebástico, tomando como fio condutor uma leitura do romance *Aventura maravilhosa* de D. Sebastião, rei de Portugal, depois da batalha com o Miramolim (1936), de Aquilino Ribeiro. Problema multissecular que “além de controverso, ... é fonte de muitos preconceitos”, como assinala a autora já no início do trabalho, sua abordagem crítica recomenda não apenas uma avaliação do percurso do tema no campo literário mas de seus complexos rebatimentos e revisões no curso da historiografia lusitana. E nesse caso, a conhecida polêmica entre Malheiro Dias e António Sérgio na década de 1920 oferece uma rica oportunidade para a compreensão do tratamento dado por Aquilino Ribeiro ao velho tema em seu romance, o que leva a ensaísta a indagar-se sobre essa obra tratar-se ou não de um “romance histórico”.

Abordar em seu conjunto uma obra vasta, variada e complexa como a da escritora nascida na Argentina María Rosa Lojo é o desafio a que se propõe Antonio R. Esteves. Para vencê-lo, ele elege como guia uma outra obra – exatamente a da nossa homenageada. É assim que cada aspecto da obra de uma é iluminada pela da outra. Experiência individual e memória familiar, a diluição de fronteiras, a presença de escritores feitos personagens, as relações entre literatura, história e memória, tudo isso é examinado num texto crítico que mais do que analisar o trabalho de uma ficcionista e mobilizar a visão de uma crítica, cria um inesperado paralelo entre duas intelectuais que, a despeito de pertencerem a uma

mesma geração e viverem no mesmo canto do mundo, parecem separadas pelas mesmas fronteiras que procuraram relativizar.

Em sua leitura cerrada do romance *Don Frutos* (2011), de Aldyr Garcia Schlee, Maria Eunice Moreira empreende uma reflexão sobre as várias funções da evocação do passado pela via da ficção, reafirmando o interesse dessas formas narrativas não apenas para a reflexão sobre os tempos idos, literariamente representados, mas sempre também para as circunstâncias do presente da produção romanesca. Demonstrando a perícia do autor na ficcionalização da controversa personagem histórica, o artigo explicita os liames tensos e instigantes entre memória, identidade e poder. Burlando a factualidade documental e falseando o dado biográfico, a forma ficcional nos convida a pensar, nas palavras de Moreira, que “não há uma história, mas histórias, no plural”.

É no período em que se encerrava a vida da controversa figura histórica de Don Frutos que se concentra o artigo de Pablo Rocca. Nele se traça um panorama literário tanto vasto quanto imprevisto. No período marcado por uma guerra de longa duração – conhecida precisamente como A guerra grande – que manteve sitiada a cidade de Montevideú, diferentemente do que se poderia esperar, a imprensa teve grande atividade. Embora os livros impressos localmente tenham se tornado escassos, tanto do lado dos sitiados como dos sitiantes, os jornais se multiplicaram, neles sendo concedido grande espaço à literatura. A diversidade das obras e os meios de circulação são examinados pelo autor que, paralelamente, também investiga a situação do ensino no período, sobretudo o de línguas estrangeiras, como o inglês e o francês.

Abre a terceira parte do dossiê o artigo de Antonio Dimas. A leitura dos recortes de escrita memorialista de Joaquim Nabuco e de Gilberto Freyre oferece uma oportunidade renovada de pensar as articulações entre o pensamento desse par de intelectuais pernambucanos “de séculos consecutivos”, cuja compreensão do Brasil é profundamente determinada pela problemática da escravidão e da relevância dos negros na formação de nossa sociedade. Percorrendo com atenção um recorte dos escritos confessionais de cada um dos autores, Dimas demonstra tanto as eficácias do estilo quanto as estratégias de hierarquização e subalternização presentes na representação de si e do outro em escritos de Nabuco, seja no caso da visão benigna do aristocrata branco em face dos negros escravizados, seja na formulação do mito da benevolência da escravidão negra no Brasil quando comparada à experiência norteamericana. E daí traça a conexão com registros de Freyre, que talvez extraia de seu predecessor as bases de “um dos mitos mais resistentes e mais controversos de nossa historiografia”, o da natureza relativamente branda da escravidão negra no Brasil.

O historiador Carlos Alberto Medeiros Lima, com seu artigo “Iracema vota. Ficção, política e história em José de Alencar”, provocativamente se propõe a esmiuçar as bases do projeto nacional formulado por Alencar no ensaio *Systema representativo* (1868), apontando as conexões e a base comum de tal concep-

ção com aquelas presentes nas principais obras ficcionais do escritor. Dialogando com a fortuna crítica sobre a produção alencariana que se vem renovando em anos mais recentes, tanto no campo dos estudos literários quanto da ciência política, Lima empreende uma cuidadosa leitura sobre as ideias de Alencar sobre a representação política e os meios para o seu exercício, permitindo ao leitor dos nossos dias compreender os modos pelos quais o projeto político e o literário se articulavam, ou na fórmula arguta do título, como “Iracema vota”.

Em “Artur Azevedo e a burleta: A Capital Federal”, João Roberto Faria nos oferece uma leitura minuciosa da peça, combinada a uma esclarecedora notícia sobre o desenvolvimento dessa forma dramática no teatro brasileiro do final do século XIX, que tem nesta peça um dos seus exemplos mais característicos, e no autor, talvez seu maior cultivador. Contudo, é precisamente daí que se pode uma vez mais reconhecer o quanto a burleta carioca, herdeira da tradição das revistas do ano, guarda uma viva conexão com a história, em chave análoga a que se pode também reconhecer no caso da crônica jornalística, ou ainda na canção popular. E se é assim, pensada como “um recado claro para os seus contemporâneos”, a releitura dessa espécie de comédia de costumes, ligeira no tom e espetaculosa nos meios, pode ajudar-nos a compreender não apenas seu significado em sua época, mas também a permanência em múltiplas refundições de seus procedimentos em formas de entretenimento ainda muito vigorosas em nossos dias.

Partindo de um diálogo crítico com historiadores que se tem indagado sobre as afinidades e as diferenças entre as práticas do historiador e a do cronista, Luiz Carlos Santos Simon sublinha que “a subjetividade como instrumento do cronista para lidar com as questões relativas ao tempo” está entre os aspectos que francamente tem alimentado o interesse daqueles por esse gênero cuja vocação fronteira, entre as formas estéticas e a natureza colada à matéria documental, “já não se limita a nichos críticos”. Focalizando exemplos do trabalho do cronista Rubem Braga, Simon demonstra a fina articulação entre o tom e a matéria, entre estilo e história, por meio de uma seleção eficaz de textos de diferentes etapas da trajetória do escritor.

Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia)

*Archiphilologies of the obscure (or he who tells a story
by day grows a cotia tail)*

Raul Antelo *

RESUMO:

A razão cínica mascara-se como prática crítica na literatura contemporânea. Contra essa lógica, busca-se um novo tipo de filologia como rearranjo da velha e canônica disciplina, porque ela é o solo a partir do qual todas as ciências humanas tomam pé. A filologia repete as linguagens obscuras e impenetráveis.

Palavras-chave: *Filologia, modernismo, arché.*

ABSTRACT:

Cynical reason masquerades itself as critical practice in contemporary literature. Against that logic, a new kind of Philology is required as an arrangement of the old canonical discipline, because it is the ground on which all humane studies finally take their stand. Philology is repetition of obscure and impenetrable languages.

Keywords: *Philology, modernism, arché.*

* Raúl Antelo (n. 1950) é professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador 1-A do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland, Autónoma de Barcelona e Leiden, entre outras. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). É autor de vários livros, dentre os mais recentes, *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos; Alfred Métraux: antropofagia y cultura; Imágenes de América e Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento.*

Segundo Émile Benveniste, *hístōr* [ἵστωρ] designa a testemunha, marca ocular que sobrevive no verbo *historein* [ἱστορεῖν] e no próprio produto desse olhar, a *historia* [ἱστορία], significantes que nos remetem a *idein* [ἰδεῖν], que significa ver, e também a *oida* [οἶδα], saber, compreender, porém sempre sob o ponto de vista de um conhecimento mediado pela constatação visual. Mas já para Tucídides, em *A Guerra do Peloponeso*, a tarefa já não se inclui mais na ordem da história testemunhal, mas na da inscrição: o verbo usado por Tucídides é *suggraphēin* [συγγράφειν] e, portanto, poderíamos dizer que aí começa a ceder espaço uma história que dá prioridade ao olho (*opsis* [ὄψις]) e despreza o ouvido (*akoē* [ἀκοή]). Giorgio Agamben, com efeito, corrobora essa leitura em *Infância e história*¹.

Mas mesmo tendo escrito uma *História dos animais*, Aristóteles curiosamente nunca usa o verbo *historein*. Por outro lado, aliás, é bem conhecida a passagem da *Poética* (1451a36–b11) em que o filósofo reserva à história a função de narrar fatos particulares que não garantem, contudo, o acesso ao saber científico, à autêntica *episteme*. Paradoxalmente, o século XIX, que recebe

1 “Come la parola che indica l’atto di conoscere (eidénai), così anche la parola historia deriva dalla radice id-, che significa vedere. Hístōr è, in origine, il testimone oculare, colui che ha visto. La supremazia greca della vista trova anche qui la sua conferma. La determinazione dell’essere autentico come ‘presenza allo sguardo’ esclude un’esperienza della storia, che è ciò che è sempre già là senza mai essere sotto gli occhi come tale”. (AGAMBEN, 1978)

essa tradição, processa-a de modo firme: a história avança e coloniza muitos campos do saber, da filologia à economia, e mesmo as novas ciências sociais. A rigor, o caráter científico desses campos consolida-se *pari passu* com a historicização de seus objetos. E, nesse sentido, como ciência piloto, a história passa a encarnar o progresso e a evolução, ideias mestras do século britânico por excelência, que colocavam a disciplina à altura da poesia ou da filosofia.

A posterior tradição crítica, de inspiração hegeliana, expressou-se através de Benedetto Croce (*Teoria e storia della storiografia*, 1912-3) e sua convicção de que toda história é história contemporânea; Robin Collingwood (*The Idea of History*, 1946) e sua reivindicação da autonomia histórica, que sempre lida com materiais intelectuais, porém nunca com fatos da natureza; ou Arnold Toynbee (*A Study of History*, 1934-61), que construiu uma história global, focando sempre, no entanto, o indivíduo. Nem Husserl nem Heidegger tiveram, contudo, muito impacto na historiografia posterior; e os ecos de Walter Benjamin e o caráter reversível entre cultura e barbárie, que ele enuncia em suas derradeiras *Teses sobre filosofia da história*, só muito recentemente puderam ser avaliados numa perspectiva que, seguindo os passos de Lacan, coloca, verso e reverso, Kant com Sade².

Ora, Mário de Andrade nos fornece, numa passagem da carta às Icamias, um poderoso estímulo para entender a história não mais como aquilo que se vê, mas sim como aquilo que se ouve. A ideia sintoniza com a paradigmática frase que Oswald de Andrade escrevia no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, abandonado nas páginas da *Revista do Brasil*, em 1926: a gente nunca escreve o que houve e sim o que ouve. Nesse sentido, lemos em *Macunaíma* uma observação sobre a linguagem dos habitantes de São Paulo que encerra toda uma teoria da literatura por vir.

Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra. Assim chegado a estas plagas hospitalares, nos demos ao trabalho de bem nos inteirarmos da etnologia da terra, e dentre muita surpresa e assombro que se nos deparou, por certo não foi das menores tal originalidade lingüística. Nas conversas utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. Destas e daquelas nos inteiramos, solícito; e nos será grata empresa vo-las ensinarmos aí chegado. Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e

2 A bibliografia sobre o tópico é muito vasta. Destaco, entretanto, ARENDT, 1997; BENJAMIN, 2008; Idem, 2006; BURCKHARDT, 2015; CASSIN, 1995; CERTEAU, 1975; CHARTIER, 1998; FEBVRE, 1965; GINZBURG, 1989; HARTOG, 1999; KOSELLECK, 2004; LACAN, 1998; NIETZSCHE, 2005; RICHÉUR, 2000. SCHEID-TISSINIER, 1994; TRAVERSO, 2011; WHITE, 1992.

surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões! De tal originalidade e riqueza vos há de ser grato ter ciência, e mais ainda vos espantareis com saberdes, que à grande e quase total maioria, nem essas duas línguas bastam, senão que se enriquecem do mais lídimo italiano, por mais musical e gracioso, e que por todos os recantos da urbs é versado. De tudo nos inteiramos satisfatoriamente, graças aos deuses; e muitas horas hemos ganho, discretando sobre o z do termo Brazil e a questão do pronome “se”. Outrossim, hemos adquirido muitos livros bilíngües, chamados “burros”, e o dicionário Pequeno Larousse; e já estamos em condições de citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os testículos da Bíblia³ (ANDRADE, 1996).

O humor nasce precisamente de uma filologia praticada pelo avesso. Porque se o historiador é *testis*, testemunha ocular, é também desse significante, *testis*, que deriva a gênese e a reprodução sexual, os testículos da Bíblia⁴. Mas observe-se que Mário de Andrade recria, então, como destinatárias ficcionais desse relato paródico, as Icamiabas ou Amazonas, cujo mito tem origem nos escritos de Bachofen sobre o matriarcado (BACHOFEN, 1987)⁵. Lembremos, a propósito, que Bachofen baseou-se, por sua vez, na lenda de Belerofonte e a vitória de Teseu sobre Antíope (*Illiada* III, 189), uma das mais antigas histórias do mundo helênico, que assim se lê, na língua de Camões, na versão de Odorico Mendes:

Pasma e exclama o ancião: “Feliz Atrida!
Mimoso da fortuna, que em florentes

3 A seguir, Mário suprime um fragmento em que Macunaíma observa que os brasileiros são oradores natos, “pronunciando com facilidade graciosa de dicção e rara eloquência, o aluvião de palavras que lhes brotam, enternecedoras dos lábios”.

4 FONSECA, Maria Augusta – “A carta pras Icamiabas” in ANDRADE, Mário de – Macunaíma: o herói sem nenhum caráter, op.cit., p. 329-345.

5 Engels (1974), no prefácio de 1891 à quarta edição de *A Origem da família, da propriedade privada e do Estado*, resgata a descoberta de Bachofen, argumentando que, primitivamente, só se podia contar a descendência através de uma linhagem feminina, mas que essa situação arcaica das mães, como os únicos genitores certos de seus filhos, assegurou a elas a posição social mais elevada que tiveram. A passagem do “heterismo” à monogamia e do direito materno ao paterno se produz, entre os gregos, como conseqüência do desenvolvimento das novas ideias religiosas, como efeito da introdução de novas divindades, que equivalem a novas representações, no grupo dos deuses tradicionais, mera encarnação dos velhos valores. Aos poucos, os antigos deuses são jogados ao escanteio pelos mais novos e Bachofen conclui que não foi o desenvolvimento das reais condições de existência dos homens, mas o reflexo religioso dessas condições, o que determinou as mudanças históricas na situação social recíproca do homem e da mulher. Consequentemente, Bachofen interpreta, da mesma maneira que o fará, no século xx, Pasolini, que a *Orestíada* de Esquilo é o autêntico quadro dramático da luta entre o direito materno agonizante e o direito paterno ascendente, que se formou sobre aquele, na época das epopeias. Bachofen, mesmo sem ter enunciado esses princípios dialéticos com clareza, produziu, porém, em 1861, uma autêntica revolução teórica que Engels capitalizaria mais adiante para sua teoria do Estado.

Graios dominas! Muitos vi peritos
Cavaleiros na Frigia pampinosa,
E as de Migdon divino e Otreu falanges,
Que do Sangário às bordas acampavam;
Lá como auxiliar no ataque estive
Das viris Amazonas: mor quantia
De olhinegros Aquivos se apresentam.

Mas as Amazonas não são apenas helênicas. Da mesma forma, na Índia, a lenda de Raná-Paramitá, no *Mahabharata*, em que as mulheres moram de um lado do rio, enquanto os homens habitam a outra margem, encontra apoio também, na cultura chinesa, na história de Ta-tang-hsi-yu-chi. Em todo caso, a fonte medieval mais citada na Europa para provar a existência das Amazonas é a tradução das viagens de Alexandre Magno (*Itinerarium Alexandri*), realizada por Flavius Iulius Valerius Alexander Polemius, no século IV da nossa era, que aliás deve ter inspirado, entre outros, a Benoît de St. Maure, autor que já alude ao país de Amazoine no *Roman de Troie*:

Ço nos recontent li Traitié
E li grant Livre Historial,
Qu'en la partie Oriental
Est Amazoine, terre grant :
Oez que nos trovons lisant.
De femmes est tote habitée

(v. 23302-7)

Além do *Roman de Troie*, Marco Polo cita também o mito das mulheres guerreiras. A viagem é aí uma metáfora; mas a metáfora é, precisamente, um transporte através da linguagem. Em todo caso, a lenda das Amazonas conecta-se ainda com a dos cinocéfalos e os pigmeus, entendidos como *écarts de la nature*, como diria Bataille, para quem a teratologia integra, decididamente, a estética (ROSENTHAL, 1937; BATAILLE, 1930). Em outras palavras, a arte moderna, inscrita no plano da história, desvia-se completamente, e de forma definitiva, da natureza. A propósito, em 1924, um pequeno texto anônimo, que podemos sem dúvida atribuir ao poeta Oliverio Gironde, uma vez que menciona a coleção do Museu Capitolino de Roma, por ele visitado pouco antes e registrado em um caderno de viagem (ANTELO, 1999), funciona como epígrafe de uma imensa foto do cinocéfalo, com uma citação de Voronoff, presente também no *Manifesto Antropófago*, e usada, em ambos os casos, como via para o retorno da experiência perdida.

La simpática y culta boga que nos han traído los descu-

brimientos de Lord Carnavón, hace interesante cuanto se refiere a Egipto. He aquí el cinocéfalo, mono de perruna cabeza, que fue adorado por los egipcios al par de numerosos animales. Esta efigie zoolátrica, que se guarda en el Museo Capitolino de Roma, proviene del templo de Isis, diosa de la fecundidad. Todos cuantos buscan una razón práctica a las divinidades egipcias, afirman que, por ejemplo, el cocodrilo era adorado porque entre las primeras aguas de la inundación bienhechora del Nilo venían envueltos ejemplares de ese reptil. Y como, según afirmaba Edgardo Poe, los egipcios lo sabían todo, ¿no hay derecho a lanzar la afirmación de que hubo en Tebas o en Menfis un cirujano benéfico, precursor de Voronoff? Así podría explicarse el porqué se adoraba al cinocéfalo, portador de glándulas rejuvenecedoras como el chimpancé de nuestros días. El agradecimiento de los Faraones, sacerdotes, escribas y millonarios juvenilmente reformados se tradujo en estatuas y oraciones.⁶

Cortar, enxertar, escrever, todas operações de gerar o novo. Ora, vinculado ao ciclo das Amazonas, temos ainda a figura de Jurupari, que pela antiga lei da convergência, tem muitas das suas peripécias assimiladas ao Poronominare dos barés e ao Macunaima do Orinoco, ciclos míticos que cedem muitos temas para Jurupari, líder de uma sociedade toda feminina, sobre a qual pesava o interdito de não tocarem flautas. Luiz da Câmara Cascudo assim nos esclarece:

17

Instrumentos sagrados do culto de Juruparí parecem uma característica. São tidos como tabus. Juruparí é dado como “deus musical”, “deus dos sons”. Alfred Rusell Wallace dizia-o “*devil music*”. Só os homens iniciados podem ouvir e tocar. A mulher que lhes entender o som está condenada à morte pelo veneno, e sendo homem não-iniciado, morrerá a golpes de tacapes, cuidarú e bordunas. [...] Parece que nem todos esses instrumentos foram usados. A crônica indígena e as lendas se referem sempre a duas espécies de trombetas, feitas de madeira, quase sempre pachiuba, passiva (*Iriartea exorrhiza*, Martius) com 30, 50, 70 cm. e mais de metro de comprimento, dando um som cavo e profundo. Essa música surgida no negror da floresta é inesquecível e penetrante. Liga-se indelevelmente ao culto de Juruparí. Dão a esse instrumento o nome de “Juruparí”.

‘On donne encore le nom de Jurupary à divers instruments de

⁶ “Cuarenta siglos antes de Voronoff”. Plus Ultra, Buenos Aires, n° 94, fev. 1924, p.11.

musique, et particulièrement à une espèce de longue trompette faite de pachiuba'. Sant'Ana Neri : – *Folklore Brésilien*. Perrin – pág. 244. Paris – 1889.

Mario Melo descreve o instrumental dos Carijós (Fulniôs) de Aguas Belas (Pernambuco): – ... “Uma espécie de tuba de um metro ou mais de comprimento, a que chamam iakitxá. De diâmetros diferentes, a mais grossa, no diapasão de contra-baixo, serve para a marcação nos primeiros tempos do compasso, enquanto a outra, adequada à escala de barítono, faz o papel de trombone no acompanhamento, em notas mínimas, sempre as mesmas, que os instrumentos não permitem mais de uma”. É um tabu como o aidje dos Borôros, que Karl von den Steinen chama *Schwirrholtz*.

Nem olhavam as mulheres para tais cabanas; e este costume se manteve. Nesses verdadeiros templos parecís (Iamaká) não mais residem os ídolos do século XVIII; guardam-se neles os instrumentos sagrados da tribo, cada qual filiado em uma função exorcística. Hoje, porém, como outrora, as mulheres se livram de olhar a Iamaká. Minhas canastras, onde, muito em segredo, eram conduzidos os instrumentos de música das coleções, conseguidas, mercê do prestígio de Rondon, para o Museu Nacional; durante todo o tempo em que estiveram em território parecí mereceram o mesmo respeito. De Utiariti, onde eu as obtive, até Aldeia Queimada, último ponto onde encontrei na volta, índios dessa tribo, sofreu minha bagagem vigilância apurada, para impedir que alguma pobre mulher visse as santas avenas. Morre a mulher que põe os olhos em tais buzinas; e, se não morre, arranjam sempre os sacerdotes do seu rito modos para que morra. (CASCUDO, 1942, p. 160-175).

Para além da conexão entre Jurupari e Macunaíma (MEDEIROS, 2002), apontada por Câmara Cascudo, caberia ainda lembrar, a propósito, que, com assombro idêntico ao do herói-sem-nenhum-caráter, Jacques Lacan definia a tarefa do analista como uma histoeria (*hystoire*), cujo objetivo consistiria em hystoristerizar (*hystoriser*) a si mesmo, oferecendo sua análise como algo “um pouco parecido à anedota” (LACAN, 2003), fórmula coincidente, aliás, com a de Guimarães Rosa em *Tutameia*.

Ora, na ficção contemporânea, poderíamos dizer que um dos movimentos mais notáveis da escritura de César Aira consiste, precisamente, em se *hystoriser*, ou seja, hystoristerizar-se a si próprio. Aira não escreve a partir da memória, mas se instala, decididamente, no esquecimento. “Acabou-se a história e morreu a vitória”. Ou como diriam os tupis: *U mumbáu tekó poranga...* Acabou-se a vida bonita. Entre a memória obsessiva da tradição, que só se interessa em preservar

“a língua de Camões”, e o desembaraço do esquecimento, que se entrega ao inexistente, o novo texto tem a estrutura do arquivo, um “ainda-não-dito”, um *inaudito*, que está inscrito em tudo o que se disse pelo simples fato de ter sido enunciado, mesmo de forma *aturdita*; ou seja, ele é um fragmento de memória que paradoxalmente se oblitera a cada vez que se ativa. O esquecimento, em suma, funcionaria então como a forma mais sofisticada de recriar a ficção.

Mas, além de vedada, como no mito indígena originário, a trombeta contemporânea mimetizou-se com o receptáculo, a cesta de vime. E uma trombeta de vime não é só tabu: ela é um objeto impossível, de tal sorte que as Amazonas, em suma, podem ser vistas, admiradas, perversamente desejadas, mas elas não ouvem, nem tocam as tais trombetas, portanto, elas não são ouvidas. A elas narra-se o que houve, e não o que se ouve. Mas é óbvio também que ninguém poderia executar as tais trombetas de vime, portanto, todos somos Amazonas. Hystoristerização disseminada dos leitores, em suma.

La memoria es el planeta en el que vive la lectura, así que no puede extrañar que haya empezado con ella, y vaya a terminar con ella, escalando los peldaños de una complejización que soy el primero en deplorar. Porque yo soy el evangelista de la simplificación, en la que pongo todas mis esperanzas. Y es por eso que soy tan decidido enemigo de la memoria, ese barroquismo: si por mí fuera, no la usaría nunca, y como eso no es posible, al menos querría despojarla de todo su ropaje, de su hojarasca, de su “poesía”, y dejarla reducida a una pura mnemotecnia, a la máquina que la realice y la aniquile al mismo tiempo. Esta guerra unipersonal sólo puede llevarse a cabo en el terreno de la literatura, y la batalla final debería ser la creación de un mito de origen de la memoria. Pero es utópico, irrealizable. La memoria es la profecía autocumplida por excelencia (como la Narapoia), y quizás la simplificación debería empezar por una inversión, que hiciera de la memoria la “momeria”.

(AIRA, 1998, p. 41)

O escritor torna-se então um mímico dadá, diria Hal Foster: *Artaud, le moma*, acrescentaria Derrida (2002).

Hacer copias de lo que uno escribe no es sólo prudencia: también es libertad. Uno puede trasladarse, sin equipaje, en busca de aventuras que serán la fuente de inspiración para futuros libros, sin preocuparse por lo que queda atrás, porque en cierto modo atrás no queda nada; las copias permanecen ocultas,

como tesoros, ocultas en su propia reproducción mecánica. Además, a eso tiende naturalmente lo escrito: al libro, que es una copia: un libro impreso es la copia que recupera su condición de original, con todas las idiosincrasias, las extravagancias, las rarezas a veces inconcebibles de lo único. Y no importa que se destruya, porque se reconstituye en otro ejemplar.
(Idem, p. 29)

Essa mímica dos intercâmbios, mediada pelo significante clássico, o di-nheiro, é outra forma de dizer que a *hystoeria* manda trocar a ordem significante daquilo que poderia ser um mito originário para ver o que se escreve a partir daquilo que ficou esquecido por trás do que se disse naquilo que se ouve. Aira, então, nos dá os elementos do mito de origem da Narapoia:

Se trataba de un psicoanalista, que recibía a un paciente nuevo y lo escuchaba. El problema del paciente era de tipo persecutorio, una pesadilla en la vigilia, la sensación constante de estar participando de una pesquisa o vigilancia, en las calles, y la sospecha sobre la realidad de lo que estaba pasando... No se explicaba bien, sus frases eran ambiguas, pero la idea general del asunto, sumada a su aspecto perturbado, ansioso, configuraban un caso clásico de delirio persecutorio, y el analista no tardaba en iniciar la interpretación; lo hacía con todo el aburrimiento de encontrarse una vez más ante un caso “de manual”, de los que tenía tres por semana y demostraban que la patología de la mente ya estaba tan trillada, tan cartografiada... “Usted sufre de un mal muy conocido, que se llama paranoia...”, y procedía a repetir de memoria los síntomas. El paciente lo interrumpía: “No, usted me entendió mal. No es la sensación de ser perseguido la que me tortura, sino la de estar persiguiendo a alguien”. ¡Epa! El analista daba un respingo, se despertaba de su siesta rutinaria. Esto era muy interesante. Y no sólo para salvar del tedio una tarde de neuróticos. Porque estaba seguro de que esta sintomatología no estaba registrada en la bibliografía analítica, que él conocía bien. Este hombre padecía de una enfermedad nueva, y el azar lo había traído a su consultorio, dándole la oportunidad única de hacer la primera descripción, la canónica, y asegurarse un lugar en la historia de la psiquiatría. Era un privilegio que no iba a desaprovechar. Su carrera, estancada en una práctica mediocre y sin horizontes, podía tomar de aquí en más un camino estelar. Tomaba nota de cada palabra del paciente, le hacía preguntas, y al final

de la sesión le daba cita para el día siguiente. Esa noche pasaba en limpio sus notas, empezaba a hacer hipótesis, esbozaba los primeros párrafos del artículo en que daría a conocer su descubrimiento, se dejaba llevar en proyectos de ponencias de congresos, un libro... Entre sus privilegios de descubridor estaba el de darle un nombre a esta nueva patología, y como era lo mismo que la paranoia pero al revés, decidía bautizarla “Narapoia”.

(AIRA, 1998, p. 36-37)

Na conclusão de seu ensaio sobre a passagem do livro à tela, ou seja, no trânsito do pré- ao pós-letrado, Giorgio Agamben nos propõe uma peculiar definição de pensamento:

Pensare significa ricordarsi della pagina bianca mentre si scrive o si legge. Pensare – ma anche leggere – significa ricordarsi della materia. E come i libri di Manganelli e di Mallarmé non erano forse altro che un tentativo di riportare il libro alla pura materialità della pagina bianca, così chi usa un computer dovrebbe essere capace di neutralizzarne la finzione di immaterialità, che nasce dal fatto che lo schermo, l’“ostacolo” materiale, il senza forma di cui tutte le forme non sono che la traccia, gli resta ostinatamente invisibile. (AGAMBEN, 2014, p. 111-112)

De maneira coincidente, no final de *A trombeta de vime*, César Aira também profetiza uma nova forma de leitura: a de resgatar as marcas do que nunca foi escrito. Isso inclui, claro está, os desvios da natureza, o ouvido cortando e montando aleatoriamente os significantes que fazem parte da cultura e concedendo assim peculiar materialidade a uma escrita que se torna imaterial a cada novo lance da história. Nesse sentido, a arquifilologia funcionaria como uma autêntica mitologia crítica pós-fundacional, que sem cessar reabre nossa compreensão dos caminhos compartilhados por ficção e história.

En este punto hay que preguntarse: ¿con qué se hacen los libros? Salvo que la pregunta debería ser: ¿con qué no se hacen? Todo resulta apropiado a la larga; cualquier tema, cualquier intención, cualquier actitud. Todos los libros son libros, pero todos son distintos porque han abrevado en las innumerables posturas de la vida social del hombre. Lo siguen y seguirán haciendo, en tanto existan hombres y libros. No hay que preocuparse por la originalidad porque sería virtualmente imposible que no la haya. Es como si el libro hubiera sido siem-

ANTELO, R.
*Arquifilologias do
obscuro
(ou quem conta
história de dia
cria rabo de cotia)*

pre un objeto experimental, la prueba infinitamente renovada de una particularidad absoluta. Un libro cualquiera puede ser modelo de todos los demás: de ahí que sea urgente establecer una tipología y al mismo tiempo no sea urgente ni tenga la menor importancia. Los “tipos” de libro se extienden en todas direcciones y a través de todos los niveles: novelas, catálogos, epistolarios, manuales, ilustrados, de tapa dura, de veinte páginas, de mil setecientas, apasionantes, para niños, de poesía, de viajes, best sellers, técnicos, troquelados, clásicos, en chino, en papel de arroz... Al ponerse al alcance de todos, esta multiplicidad exige formas nuevas de erudición, tan nuevas que no podemos imaginarlas y que sin embargo ya están en funcionamiento. (AIRA, 1998, p. 132)

- AGAMBEN, Giorgio. “Dal libro allo schermo. Il prima e il dopo del libro” in *Il fuoco e il racconto*. Roma, nottetempo, 2014, p.111-2
- AIRA, César. *La trompeta de mimbre*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, p.41
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 2ª ed. Ed. crítica Telê Porto Ancona Lopez. Madrid – Paris, Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e, 1996, p. 84 (Coleção Arquivos, vol. 6).
- ANTELO, Raul. “Estudio filológico” in GIRONDO, Oliverio - *Obra Completa*. Madrid, ALLCA XX, 1999, p. XXVII-XC
- ARENDT, Hannah . “O Conceito de História. Antigo e Moderno” in *Entre o passado e o futuro*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1997
- BACHOFEN, Johann Jakob. *El matriarcado*. Trad. María del Mar Llinares García. Madrid. Akal, 1987
- BATAILLE, Georges - «Les écarts de la nature». *Documents*, n° 2, Paris, nov. 1930, p. 79.
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito o História” in *Obras escolhidas. Magia e técnica; arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 2008, p.222-231;
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006
- BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a História*. Rio de Janeiro, Zahar, 1961
- CARERI, Giovanni e DIDI-HUBERMAN, George. *L’histoire de l’art depuis Walter Benjamin*. Paris, Mimésis, 2015
- CASCUDO, Luiz da Câmara. “Jurupari”. *Cultura Política*, a. 2, n° 19, Rio de Janeiro, set. 1942, p. 160 – 175.
- CASSIN, Barbara. *L’effet sophistique*. Paris, Gallimard, 1995
- CERTEAU, Michel de. *L’écriture de l’histoire*. Paris, Gallimard, 1975
- CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise: L’histoire entre certitudes et inquietude*. Paris, Michel, 1998
- DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma: interjections d’appel*. Paris, Galilée, 2002
- ENGELS, Friedrich. *A Origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974
- FEBVRE, Lucien. *Combats pour l’histoire*. Paris, Armand Colin, 1965
- FONSECA, Maria Augusta. “A carta pras Icamiabas” in ANDRADE, Mário

ANTELO, R.
*Arquifilologias do
obscuro
(ou quem conta
história de dia
cria rabo de cotia)*

de – *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, op.cit., p. 329-345

FOSTER, Hal. “Dada mime” in *October*, nº 105, Verão de 2003, p. 166-176. Há tradução de Larissa C. da Mata no *Boletim do NELIC*: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1984-784X.2012v12n17p96/24219>.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989

HARTOG, Francois. *L’histoire d’Homere a Augustin*. Paris, Seuil, 1999

KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Trad. Keith Tribe. New York, Columbia University Press, 2004

LACAN, Jacques. “Kant com Sade”. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, p.776-803

_____. “Prefácio à edição inglesa do Seminário 11” in *Outros Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003, p. 567-8.

MEDEIROS, Sérgio (ed.). *Makunaíma e Jurupari*. Cosmogonias ameríndias. São Paulo, Perspectiva, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre a utilidade e desvantagens da História para a Vida” in *Escritos sobre a História*. São Paulo, Loyola, 2005

RICCEUR, Paul. *La memoire, l’histoire, l’oubli*. Paris, Seuil, 2000

ROSENTHAL, Albrecht. “The isle of the Amazons”. *The Journal of the Warburg and Coultard Institutes*, vol I, 1937, p. 257 – 259

SCHEID-TISSINER, Evelyne . “A propos du role et de la fonction de l’histor.” *Revue de Philologie*, nº 68,1994, p. 187-208

TRAVERSO, Enzo. *L’histoire comme champ de bataille*. Interpréter les violences du xx^e siècle, Paris, La Découverte, Paris, 2011

WHITE, Hayden. *A Meta-História – a Imaginação Histórica no século XIX*. São Paulo, EDUSP, 1992

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016

*Theory of the Novel and Minor Literature: Theoretical
Confluences for Thinking Brazilian Literature*

Silvana Oliveira *

RESUMO:

Este artigo se propõe a relacionar duas abordagens teóricas produzidas no âmbito do pensamento de três teóricos do século xx. São eles Mikhail Bakhtin, Gilles Deleuze e Felix Guattari, cujas abordagens dão conta da produção do discurso romanesco e da literatura menor em contextos culturais não hegemônicos. Bakhtin concebe o funcionamento do discurso romanesco pelo aproveitamento de uma dicção familiarizada com o menor, com o baixo, com a língua que ecoa na rua e não nos salões ou vozes aristocráticas; já a literatura menor de Gilles Deleuze e Felix Guattari é apresentada como o uso menor e hierarquicamente desprestigiado que uma minoria faz no seio de uma língua reconhecida culturalmente como superior. Da associação proposta aqui resulta a reflexão de que uma literatura produzida em meio não hegemônico se dá pela ativação de uma força linguística resultante do uso da língua que uma minoria faz em uma língua maior; estende-se essa percepção ao modo de realização literária que uma comunidade de produtores pertencentes a um grupo não hegemônico faz frente ao já avaliado criticamente em contextos culturais dados como mais relevantes histórica e culturalmente.

25

Palavras-chave: *Mikhail Bakhtin, Gilles Deleuze, Felix Guattari*

ABSTRACT:

This article intends to relate two theoretical approaches developed in the intellectual scope of three 20th century theorists. They are Mikhail Bakhtin, Gilles Deleuze and Felix Guattari, whose approaches deal with the fictional discourse in novels and the minor literature in non-hegemonic contexts. Bakhtin understands the functioning of the fictional discourse through the exploration of a specific diction related to the minor, to the low, to the voices that echo on the streets and not in the ballrooms of the aristocracy. On the other hand, the concept of minor literature presented by Gilles Deleuze and Felix Guattari refers to the minor and unprivileged use of language that a minority performs in the midst of a linguistic context recognized as culturally superior. From the association therefore proposed it derives a perception that the literature production in a non-hegemonic context is developed through the activation of a linguistic force resulting from the use of a higher language by a minority. Thus, it is possible to extend this perception to the way literature is developed by a community of producers from a non-hegemonic group before what has already been critically evaluated in cultural contexts seen as more relevant both historically and culturally.

Keywords: *Mikhail Bakhtin, Gilles Deleuze, Felix Guattari.*

* Professora associada do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP e Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1. Introdução

Ao referir-se à abordagem de um autor por outro, Gilles Deleuze faz a seguinte recomendação: “Evitar a dupla ignomínia do erudito e do familiar. Conferir a um autor um pouco dessa alegria, dessa força, dessa vida amorosa e política, que ele soube dedicar, inventar (...)” (DELEUZE, 1992). Em atenção ao conselho deleuzeano, ao referir-me aqui à homenagem prestada à professora e pesquisadora Marilene Weinhardt, não me atenho ao valor humano que a convivência e a admiração pessoal evocam; nem também ao vasto material disponível na sua produção atenta e responsável acerca do fenômeno literário associado à leitura do histórico e do social em uma escala invejável para qualquer pesquisador, no Brasil ou fora dele. Atenho-me, sim, ao que sua atuação representa como multiplicadora do pensamento; à sua generosidade capaz de ativar uma ética do compartilhamento acadêmico, de que sou fruto, no final das contas.

Este texto se inscreve, portanto, como produto de uma relação já extensa no tempo, mas, sobretudo, intensa, na medida em que ter frequentado a vida acadêmica e ter privado da personalidade instigante e, novamente, generosa, da professora Marilene Weinhardt produziu em mim a fé de que seria possível fazer associações próprias e atuar com liberdade em relação ao que o mundo da literatura, da teoria e da crítica oferece.

Assim, proponho neste artigo o encontro entre três teóricos que escrevem em tempos diferentes sobre a realização da linguagem em modo artístico, são

eles Mikhail Bakhtin, Gilles Deleuze e Felix Guattari. Refletir sobre as relações possíveis entre conceitos propostos por teóricos que viveram a fase mais intensa de sua produção em tempo e espaço tão diferentes, como é o caso dos três nomes apresentados, é um desafio que pode, a princípio, parecer temerário. A intenção é fazer com que o aparente anacronismo da perspectiva ative pontos de conexão entre os conceitos em destaque, de forma a esclarecê-los mutuamente e provocar a reavaliação do pensamento de Bakhtin, no sentido em que o situamos em paralelo ao pensamento de dois teóricos pós-estruturalistas. O objetivo específico pretendido neste escrito é refletir sobre a *teoria do romance*, de Mikhail Bakhtin (1998), em comparação à noção de *literatura menor* pensada por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2002).

Importa antecipar que *literatura menor*, nos moldes em que é pensada pelos autores nominados, nada tem a ver com literatura de menor valor estético ou de mais fácil compreensão no contexto de uma produção superior em termos artísticos. Para uma boa compreensão da discussão que proponho, interessa que se destaque o sentido de literatura menor não como o da produção em uma língua menor, mas antes como sendo o uso da língua que uma minoria faz em uma língua maior.

Para a ativação teórica aqui pretendida, o aspecto que interessa do escopo da produção de Bakhtin sobre o romance é a sua discussão sobre o discurso romanescos, sistematizada, principalmente, no artigo intitulado *Discurso no romance*, escrito entre 1934 e 1935, e apresentado em português pela primeira vez, junto com outros textos que tratam do romance como objeto de reflexão teórica, no livro *Questões de literatura e estética*, editado pela EDUNESP (1998).

2. Dialogismo, romance e literatura menor

A abordagem de Bakhtin explicita a seleção do romance como objeto privilegiado de análise. Isso se dá por conta do reconhecimento de uma tradição não-oficial do gênero; Bakhtin propõe um itinerário para a história do romance em que a sua formação passa pela experimentação da língua, alocando aí textos produzidos em variadas condições discursivas, todas elas associadas à condição de uso popular, algo que ele remeteria a uma “tradição prosaica”. Tradição esta mantida em desacordo e, em alguns casos, em pleno confronto com o cânone estabelecido; seria necessário, para atender ao que prega Bakhtin, aceitar a realização artística como algo familiarizado com o menor, com o baixo, aquilo que ecoa na rua e não nos salões ou por meio de vozes aristocráticas:

O romance é a expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento da sua língua como o único centro

semântico-verbal do mundo ideológico, e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais, que tanto podem ser “línguas da verdade”, como também relativas, objetais e limitadas de grupos sociais, de profissões e de costumes. O romance pressupõe uma descentralização semântico-verbal do mundo ideológico, uma certa dispersão da consciência literária que perdeu o meio linguístico indiscutível e único do pensamento ideológico, que se encontra entre as línguas sociais nos limites de uma única linguagem e, entre as línguas nacionais, nos limites de uma única cultura (helenística, cristã, protestante) de um único mundo político-cultural (reinos helenísticos, Império Romano, etc.) (BAKHTIN, 1998, p. 164).

A teoria do romance de Mikhail Bakhtin insere no centro do conceito do gênero romanesco a premissa de que ele se realiza na apropriação do alheio, da voz de outrem; disso decorre a revolução mais substancial desse pensamento: ao realizar-se por meio do discurso do outro, o romance revela ou denuncia o caráter plural da língua, da cultura. A problemática apontada tem a ver com a “libertação fundamental das intenções semântico-culturais e expressivas do poder de uma língua única e só e, conseqüentemente, trata-se da perda da percepção da língua como um mito, como uma forma absoluta do pensamento” (Idem).

Justamente nesses aspectos que destacamos do pensamento de Bakhtin sobre o romance encontramos seus pontos de conexão com o sentido de “literatura menor” apresentado por Deleuze e Guattari¹.

Gilles Deleuze e Felix Guattari começam a escrever juntos a partir de 1972, com o polêmico *Anti-Édipo*, a este livro seguiu-se a série não menos provocativa *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de 1980, cujos cinco volumes traduzidos apareceram no Brasil a partir de 1995, pela Editora 34. O conceito de literatura menor é desenvolvido pelos teóricos em 1975 para o estudo da produção de Kafka e para sustentar a perspectiva de que a literatura do escritor antecipa o procedimento não representacionista que marcaria a literatura europeia da segunda metade do século XX. O primeiro contato com esse texto se deu pela tradução brasileira de Júlio Castanon Guimarães, apresentada pela Editora Imago em 1977; no momento utilizo a tradução portuguesa de Rafael Godinho, apresentada em 2002, pela Editora Assírio & Alvim.

Deleuze e Guattari afirmam que a prática da literatura menor aponta para a atuação de um discurso de força política no interior de uma realidade linguística complexa. Ao tratar da produção de Kafka com a intenção de situá-la como a

1 “O que é uma literatura menor?” In: DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. p. 38-56.

manifestação concreta do que chamam de literatura menor, os autores destacam que:

Só o menor é que é grande e revolucionário. Odiar qualquer literatura de mestres. Fascínio de Kafka pelos criados e empregados (caso idêntico em Proust, devido à linguagem, para com os criados). Mas, o que também é interessante, é a possibilidade fazer da sua própria língua um uso menor, supondo que ela é única, que ela seja uma língua maior ou que o tenha sido. Estar na sua própria língua como um estrangeiro: é a situação do Grande Nadador de Kafka ². Ainda que única, uma língua é sempre uma caldeirada, uma mistura esquizofrênica, um traje de Arlequim através do qual se exercem funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser e não ser dito: lança-se uma função contra a outra, faz-se funcionar os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p. 54-55).

Os autores reconhecem três movimentos definidores dessa prática; o primeiro deles tem a ver com o fato de uma literatura menor não pertencer a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. Esse movimento leva à primeira característica definidora da literatura menor, que é a de que nessa prática a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização; o segundo movimento definidor da literatura menor é o de que tudo nela é político. Nas chamadas “grandes literaturas”, as questões individuais, das familiares às existenciais, juntam-se a outras questões também individuais e o cenário social e político limita-se a pano de fundo. Na literatura menor, ao contrário, as questões individuais assumem caráter coletivo e político, pois no cerne de uma problemática singular e/ou individual se agita outra, de alcance mais amplo, com complexas conexões.

O terceiro movimento da literatura menor é que nela tudo é coletivo; relativiza-se o talento criativo individual para fazê-lo agir como parte de um agenciamento coletivo de enunciação. A noção de “máquina literária”, tão cara a Deleuze e Guattari, funciona bem para se pensar a literatura brasileira na medida em que, por exemplo, parece impróprio que se vistorie a produção de um Guimarães Rosa sem que se debata nela os ecos – críticos e artísticos – de uma

² O *Grande Nadador* é com certeza um dos textos mais “beckettianos” de Kafka. “sou obrigado a constatar que estou aqui no meu país e que, apesar de todos os esforços, não compreendo peva da língua em que o senhor fala ...” (Obras completas, V, p. 221) (Nota dos autores Deleuze e Guattari).

tradição narrativa que se espraia desde os romances de formação europeus até as formas simples das narrativas populares visitadas pelo autor. Não se trata, portanto, de verificar as influências e os predecessores com os quais o autor se alinha, mas sim observar como sua produção é potencializada e conectada a discursividades múltiplas ao mesmo tempo em que se sustenta no cenário cultural brasileiro como ativadora e agenciadora de novas possibilidades de avaliação junto às grandes dicções literárias do seu século. Do menor se faz o maior, como já nos ensinou Machado de Assis, no século anterior a Rosa.

Os movimentos propostos como definidores do conceito de literatura menor, assim como a ênfase de Bakhtin na definição da força política do romance como gênero discursivo, faz pensar na importante formulação de Antonio Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira*: a literatura considerada como um sistema de obras interligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. Os denominadores comuns capazes de fazer da literatura aspecto orgânico da civilização são mencionados nos seguintes termos:

(...) a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzido em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob esse ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 2000, p. 23).

A consciência da prática literária como um agenciamento coletivo de enunciação; o deslocamento da noção de talento individual e o caráter político previsto na proposição da literatura como sistema aproximam as formulações de Antonio Caândido do conceito de literatura menor; destaque, no entanto, a problematização um tanto mais radical que a noção de literatura menor traz para a concepção de *sistema* na medida em que evoca uma produção de uma minoria linguística e cultural no seio de uma maioria já estabelecida. A aparente impropriedade na aproximação dos conceitos de sistema literário e literatura menor pode ser resolvida se a literatura brasileira for considerada como produto de uma dicção minorizada – em termos políticos e de valoração estética – na relação com a produção literária europeia, mesmo a de língua portuguesa e, num outro viés, se a produção de Guimarães Rosa for aqui tomada como a espiral

discursiva capaz de transfigurar uma realidade linguística problemática (dadas as suas condições de produção e manifestação); posso considerar, por exemplo, os movimentos da literatura menor para a abordagem do aproveitamento que o autor faz da fala do sertanejo dos vários sertões figurados em sua vasta produção, desde a contística, passando pelas novelas até o surpreendente romance *Grande Sertão: Veredas*, em que a dicção sertaneja se amplia para tocar nos grandes temas até então associados apenas ao exercício erudito da linguagem.

Ainda nesse sentido, Antonio Candido destaca o aspecto militante da literatura brasileira quando afirma que “a nossa literatura é essencialmente empenhada”:

O desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e a responsabilidade na construção de uma cultura. Os românticos, em especial, se achavam possuídos, quase todos, de um senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira. E o fato de não terem produzido grande literatura (longe disso) mostra como são imprescindíveis a consciência propriamente artística e a simpatia clarividente do leitor – coisa que não encontramos senão excepcionalmente no Brasil oitocentista (CANDIDO, 2000, p. 26).

Empenho que, até um determinado momento da nossa história literária, tem um caráter moral ingenuamente associado à capacidade de nossos escritores verterem produções originais. Em *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), João Cezar de Castro Rocha aponta com presteza a mudança de rumo operada na obra machadiana quando essa ingenuidade é superada de forma definitiva. Conquanto se verifique, como faz Castro Rocha, que a emulação não é estranha ao universo do Machado anterior a 1890, é o contato direto com um Eça de Queirós cômico da necessidade de ler e “meter a unha” naquilo que lhe serve de modelo e desafio, que a produção do brasileiro ganha potência e revela o Machado capaz do diálogo cultural de que o Brasil carecia para sustentar de forma madura o empenho em fazer da literatura brasileira uma voz audível.

Machado estabelece um percurso que orienta a produção no século seguinte e de antemão ensina a lição ao Guimarães Rosa leitor e anotador de toda uma tradição europeia, marcadamente a alemã e a francesa – destaquem-se aqui os apontamentos feitos por Suzi Frankl Sperber (1982) sobre as leituras realizadas por Rosa.

Ao deixar-se seduzir pela potência da oralidade como força capaz de contaminar/ativar o *discurso literário*, a produção de Guimarães Rosa assume o desafio

marioandradiano de acionar o português brasileiro e fazê-lo cumprir a promessa modernista. Ao falar de si mesmo como incapaz de trazer para o exercício literário a língua brasileira, Mario de Andrade coloca o problema para as gerações futuras no famoso inventário *Movimento Modernista*:

Caberia aqui também o repúdio dos que pesquisaram sobre a língua escrita brasileira. Preocupados pragmaticamente em ostentar o problema, fizeram tais exageros de tornar para sempre odiosa a língua nacional. Eu sei: talvez neste caso ninguém vença o autor destas linhas. Em primeiro lugar, o autor destas linhas, com alguma faringite, vai passando bem, muito obrigado. *Mas é certo que jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos loquazes. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda um problema que julgava Lins do Rego fundamental. Mas o problema verdadeiro não é vocabular, é sintático. E afirmo que o Brasil hoje possui, não apenas regionais, mas generalizadas no País, numerosas tendências e constâncias que lhe dão natureza característica à linguagem. Mas isso ficará para outro futuro movimento modernista, amigo José de Alencar, meu irmão. Nós fracassamos.* (grifo nosso) (ANDRADE, 2004).

Mario de Andrade parece antever Guimarães Rosa e a empreitada linguística que sua obra assume. Colocando em termos diretos, digo então que o conceito-noção de literatura menor se propõe como necessária reflexão sobre a produção de um autor que quis trazer para o seu universo discursivo o *modo de falar brasileiro*, sem, no entanto, descuidar do fato de que esse falar brasileiro seria transfigurado em elemento estético. Quando Antonio Candido afirma no famoso ensaio *Sagarana*, de 1946, que Guimarães Rosa não é um regionalista, descartando o argumento da língua sertaneja, pois em nenhum lugar do Brasil se falava aquela língua, já fomos advertidos para o funcionamento da língua: não se trata de observar e registrar; trata-se, antes, de observar, registrar, transfigurar, associar, dissociar, anotar e colar. Fazer literatura menor, portanto.

A transfiguração intensiva da língua, em seu plano estético e político, pode ser dita como literatura menor, nos moldes em que a apresentam Deleuze e Guattari e autorizam também a evocar a concepção de dialogismo bakhtiniano, cuja realização resulta da tensão que força a língua e a cultura a um movimento centrífugo, de desestabilização, movimento de espiral, uma vez que não há uma autoridade absoluta (ética ou estética) a conferir um princípio único para o discurso romanesco. O romance não reconheceria, no dizer de Bakhtin (p. 82), um centro ao qual manter-se próximo permanentemente, seu movimento por vezes é de aproximação a um centro cultural e canônico, outras vezes é de afas-

tamento.

Essa é sua premissa geral: o romance opera por uma dinâmica dialógica, existe na apropriação do alheio; não há, portanto, uma unidade de cultura que lhe dite a realização. Nessa medida evoco o parentesco do discurso romanescos com a noção de literatura menor, sobretudo no que isso nos adverte quanto ao aspecto político de uma prática literária que se realiza pelo aproveitamento das frestas deixadas pela força do discurso institucionalizado como literário no âmbito de uma cultura.

Ao tomar a tradição prosaica como a matriz do romance, Bakhtin reavalia o itinerário convencional da história do romance e indica o que poderíamos chamar de *processo de pasteurização* no estabelecimento do cânone ocidental. A teoria do romance de Bakhtin busca corrigir esta equação do clássico ocidental na medida em que propõe o gênero romance como resultado da multiplicidade discursiva da língua em uso.

O romance seria, então, a concretização de uma arquitetura do dialógico, uma vez que ele existe nas fronteiras dos atos discursivos da cultura e se apropria desses atos ao formalizar suas diversas vozes em sua interioridade composicional. Retomamos, com isso, a perspectiva inicial do artigo *O Discurso no romance*, quando o teórico afirma que

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanescos. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo (BAKHTIN, 1998, P. 74).

O reconhecimento de que o romance se realiza pela dinâmica de evocar as diferentes vozes de uma cultura de forma a revelar os seus modos de realização em um dado contexto social, inclusive seus desacertos, injustiças e hierarquias, torna possível a associação com a literatura menor deleuzoguattariana, em que uma língua maior, hierarquicamente estabelecida sobre usos menores e menos

prestigiados socialmente, é contaminada pelo efeito produtivo da produção que se realiza por meio do uso de línguas menores que pululam no seio da língua do poder instituído. Essas línguas paralelas, moleculares, tem efeito desestabilizador em relação aos valores estratificados de uma visada cultural hegemônica. Daí a força da literatura menor frente à noção convencional de tradição e influência.

3. Duas conclusões provisórias

Resulta dessa reflexão uma primeira conclusão que expande a teoria do romance de Mikhail Bakhtin do campo de análise apenas do discurso romanesco, visto que posso tomar suas considerações sobre a prática de escrita específica da produção do romance e considerá-la para a apreciação da produção não apenas do gênero romance, mas sim de um posicionamento político, ético e estético em relação à linguagem e que pode se manifestar na produção de outras narrativas, alocadas em outras modalidades de criação da linguagem, para além da definição do romance. É preciso lembrar que o dialogismo e o descentramento pensados por Bakhtin para a prática da linguagem foram elaborados em uma época anterior à era das tecnologias da linguagem.

Uma segunda conclusão possível para este artigo é a de que a literatura menor pensada por Gilles Deleuze e Felix Guattari figura como uma prática produtiva capaz de revelar a potência estética e política de uma língua naquilo que ela manifesta de menor e popular, próprio, portanto, por consequência. A arquitetura prevista na prática da literatura menor tem em sua concepção a consciência de que é preciso tomar o que é maior e contaminá-lo com o menor e próprio, assim a prática discursiva de um grupo social minoritário encontra espaço de realização junto ao que já está consagrado, como é possível observar nos momentos significativos da realização literária brasileira.

ANDRADE, Mario. *O Movimento Modernista*. Disponível em <http://www.vermelho.org.br/noticia/175420-11>, consultado em 29 de outubro de 2016.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 6. Edição. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000, p. 23.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. *Conversações – 1972-1990*. Trad. De Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016

Ficcional e Verídica (Notas sobre a historicidade da
poesia)
Fictional and Truthful (Notes on poetry historicity)

Hermenegildo Bastos *

RESUMO:

Neste trabalho acompanhamos a releitura que o filósofo e esteta húngaro György Lukács faz da Poética de Aristóteles, em especial a contraposição entre poesia e história. Nessa linha procuramos formular uma compreensão dialética do fenômeno a partir da qual a poesia é entendida como memória da humanidade. A poesia evoca, preserva e fixa os momentos históricos decisivos, que, dessa forma, podem ser revividos como atuais pelo leitor. Elimina-se assim qualquer contraposição rígida entre poesia e história, como também se afirma que há entre as duas uma relação, esta sim ineliminável, de natureza ontológica. Isto nos levará por fim à noção de realismo.

Palavras-chave: *Aristóteles; contraposição entre poesia e história; poesia como memória da humanidade em Lukács; realismo.*

36

ABSTRACT:

This study will follow the reading of Aristotle's Poetics done by the Hungarian philosopher and aesthete György Lukács, specially the contraposition between poetry and history. Through this line we reach a dialectical comprehension of the phenomenon from which poetry is understood as humanity's memory. Poetry evokes, preserves and fixates the decisive historical moments, thus enabling them to be relived by the reader as actual. Thus, it eliminates any rigid contraposition between poetry and history, as well as asserts that there is a relationship between them, this one inextinguishable, of an ontological nature. This will take us finally to the notion of realism.

Keywords: *Aristotle; contraposition between poetry and history; poetry as humanity's memory as read in Lukács; realism.*

* UNB

A poesia, como indica a origem grega da palavra¹, é uma atividade, não uma estrutura nem um estado de texto, mas sim uma estruturação ou, ainda, uma operação capaz de evidenciar o sentido dos fatos narrados, tornar inteligível os eventos da fábula. Ficcional, necessária e verossímil.² Então, como atividade que é, a poesia é indispensável e até mesmo urgente. Sem ela, os fatos permanecem simples fatos e, prisioneiros deles, os personagens são meros joguetes de implacável determinismo.

Pensamos inicialmente nos acontecimentos de uma narrativa literária, num drama, ou mesmo num poema pelo que nele há de ficção, mas também podemos pensar nos acontecimentos históricos reais que nos cabem viver e nos impõem sofrimento. Pensamos na poesia, mas também na história, em que devemos enfrentar as inúmeras formas de degradação fetichista do humano.

A operação poética é também do leitor. O leitor acompanhará o desenrolar dos fatos, fazendo seu o sofrimento (*páthos*) alheio representado. Na obra o

1 Observam Elsen (1970, p. 79) e García Yebra (1974, p. 244) que o sufixo grego *-sis* presente em palavras como *poíesis* e *mímesis* tem sujeito ativo, indica ação.

2 Verossimilhança, como toda categoria, é determinação do ser, forma de existência. Não pertence à razão abstrata, à lógica formal. É histórica. Tem a ver com as possibilidades do real, que é um processo, não algo estático. Gerald Elsen traduz *eikós* por provável. (ELSEN, 1970, p. 32) 'Provável' será tomado aqui como uma percepção de passagem no tempo, em que se articulam a causalidade e a necessidade.

páthos é sempre atual, mesmo que esteja no passado remoto. O passado se atualiza em presente, mas sem perder a sua condição de passado. A poesia é, assim, um tipo muito peculiar de memória.

Representar o *páthos*, ou, ainda mais, evocá-lo, colocá-lo na presença do leitor, que dessa forma pode reviver como se fossem dele situações vividas por outros seres – eis a operação poética. E o leitor poderá, assim, ultrapassar sua singularidade imediata e reconhecer-se membro da espécie humana, reconhecer na representação do destino alheio o seu próprio destino.

Páthos, como Aristóteles o define, é um dos componentes da tragédia, ao lado da *peripéteia* (ou reversão da fortuna) e da *anagnórisis* (ou reconhecimento). Mas é o componente decisivo, porque dá visibilidade aos demais: se há reversão da fortuna e reconhecimento, eles devem de alguma forma se fazer notáveis para os personagens ou leitores. E aí visível quer dizer não só perceptível aos olhos no espetáculo, mas, sobretudo, inteligível.

O *páthos* é, assim, a parte básica do enredo trágico.³ Em *A morte de Ivan Ilitch*, por exemplo, o personagem central desfruta de uma vida de sucessos mas absolutamente desprovida de sentido, até que, por reversão da fortuna, cai doente e a gravidade da doença, mortal, o obriga a repensar a vida e reconhecer-se o que sempre foi – vazio e fútil. Ele está agora confinado num quarto em sua casa onde é visitado periodicamente por um médico. A gravidade não é percebida pelos familiares, que continuam na mesma vida vazia. Mas ele, pelo contrário, deve se conscientizar e com ele os leitores. Os trágicos efeitos (o *páthos*) se fazem visíveis, ou seja, são transpostos para a ação (TOLSTÓI, 2006).

Hegel recorre à palavra *páthos* (uma palavra de difícil tradução, ele diz, que não pode ser reduzida à ‘paixão’) para designar os poderes gerais que não só se manifestam para si mesmos em sua independência substantiva, mas também se movem no peito humano e movem o ânimo do homem em sua mais profunda interioridade. *Páthos* é uma força, em si mesma justificada, do ânimo, um conteúdo essencial da racionalidade e da livre vontade. Com isso se descreve aquela dialética na qual a contradição entre o indivíduo e as forças histórico-culturais realmente presentes podem conseguir expressão poética, junto com a unidade dessas contradições.

O *páthos*, diz ainda Hegel (2015, p. 238), constitui o verdadeiro centro, o verdadeiro domínio da arte. Ele faz vibrar e ressoar uma corda que todo homem tem na sua alma. Ele é o que move ou comove.

Sobre o sentido dos acontecimentos, ressalve-se que ele não está dado de antemão, mas se produz no decorrer da narrativa e se evidencia ao final. Pensar o contrário seria perceber a história de modo teleológico. Segundo Lukács, a limitação de Hegel e Aristóteles está em que eles não entenderam o pôr teleológico como limitado ao trabalho, elevando-o à categoria cosmológica universal.

3 Ver sobre isso a tradução e os comentários de Else (1970, p. 94).

Com isso atribuíram à natureza e à história um caráter de finalidade, como se elas estivessem voltadas para um fim e requerendo, dessa forma, um autor consciente. A necessidade de que o curso do mundo e os acontecimentos da vida individual tenham um sentido preestabelecido, essa necessidade, diz Lukács, é religiosa (LUKÁCS, 2013, p. 47-8).

Voltemos ao nosso argumento. A poesia evoca e preserva os fenômenos históricos decisivos. Por fazê-lo converte-se em memória da humanidade. A história, como ciência, registrará os acontecimentos, apontará as suas causas complexas, como também os efeitos, não menos complexos. A poesia não explica – evoca. Pela evocação, o fenômeno passado (uma experiência da espécie humana) é revivido como atual.

Muito antes de os filósofos combaterem o determinismo, os artistas já o faziam. A *Estética* e a *Ontologia* de Lukács se constroem como uma luta contra o determinismo. Aí a categoria de possibilidade desempenha papel central.

As ações humanas se dão no interior de um processo ininterrupto em que se colocam possibilidades. No capítulo dedicado a Hartmann da *Ontologia*, Lukács discute a categoria da possibilidade confrontando Hartmann com Aristóteles e os megáricos. Segundo a concepção megárica de Hartmann uma possibilidade só é real quando cessa de ser possibilidade. Lukács pergunta: “Não é um mito racionalizante reconhecer apenas a possibilidade efetivada (a superada) como possibilidade real?” (2012, p. 173) Pelo contrário, é preciso reconhecer, diz ele, que são várias as possibilidades contidas (como potência) em cada ser ou situação.

No capítulo sobre o trabalho, contrapondo ainda Aristóteles a Hartmann, Lukács retoma a concepção aristotélica de *dýnamis* ou potência e a partir daí chega ao conceito de alternativa: o ser social se depara sempre com alternativas, precisará sempre decidir-se entre alternativas. A alternativa é então uma categoria mediadora para que uma possibilidade se efetive.

Na inexistência de alternativas, ou ausência de possibilidades, o ser social estará entregue à mais opressiva rede de causalidades. Mas o que é próprio do ser social é lutar para quebrar a pura causalidade e aí interpor finalidades humanas. A ideia básica aqui é que a poesia é a superação da causalidade pura.

Como memória da humanidade, a poesia evoca, preserva e fixa os momentos decisivos da evolução histórica do gênero humano. Elimina-se assim qualquer contraposição rígida entre poesia e história, como também se afirma que há entre as duas uma relação, esta sim ineliminável, de natureza ontológica. Ou seja, a relação não é circunstancial. Não se trata, pois, de saber se uma obra é mais ou menos histórica do que outra, se é mais ou menos presa aos condicionamentos do que uma outra, que seria mais imaginária etc.

Aristóteles contrapôs a história (como a narrativa do que aconteceu) à poesia (como narrativa do que pode acontecer). Segundo Lukács, Aristóteles não pôde perceber a dialética entre universal e contingente. O que aconteceu (o

contingente ou efêmero) e o que pode acontecer (o necessário ou universal) se opõem na *Poética* de modo taxativo, por isso ele não pôde colocar a questão do típico, ou seja, da indestrutível unidade de singular e universal, em decorrência das limitações do seu momento histórico.

Em “Arte y verdad objetiva”, Lukács comenta a contraposição aristotélica entre poesia e história. Aristóteles foi o primeiro a entender que a poesia não se limita a imitar personagens, situações e ações singulares, mas que expressa o universal, o típico. (LUKÁCS, 1977, p. 211)

Segundo Lukács, duas dificuldades se apresentaram sempre para a compreensão da poesia. Em primeiro lugar, diz ele que o tipo, isto é, a unidade indestrutível de singular e universal, não é devidamente teorizada, apesar de estar sempre presente na prática dos grandes poetas. Em segundo lugar, não se percebe que essa propriedade não é apenas do conteúdo e, assim, não se percebe o papel da forma artística, que passa, então, a ser rebaixada à condição de “mero meio auxiliar técnico”.

Aqui Lukács discorre sobre a dialética entre conteúdo e forma. Com relação à primeira dificuldade, Lukács (1977, p. 217) observa que o típico está na realidade objetiva, não é uma operação mental meramente subjetiva, um acréscimo intelectual ao mundo imediato. Com relação à segunda dificuldade, ele observa que a forma é o modo mais alto de condensação do conteúdo, a exacerbação extrema de suas determinações, o estabelecimento das proporções corretas entre as determinações singulares, da hierarquia, da importância entre as contradições singulares da vida que a obra de arte reflete.

Lukács em seguida trata da categoria de ação ou fábula, que desde Aristóteles se encontra no centro da doutrina formal da literatura. A épica e o drama devem se estruturar em torno de uma ação. Essa exigência é formal e também de conteúdo. Só mediante a ação é possível expressar a dialética entre o ser humano e a consciência. Só na medida em que o homem atua é possível exprimir a contraposição entre o que ele é e o que imagina ser.

Lukács trata também brevemente aí da categoria de tema. Diz ele que à primeira vista é uma questão só de conteúdo, mas sua amplitude e profundidade dependem dos problemas formais decisivos. A aparição e a conquista de uma nova temática produzem leis formais novas.

A poesia, embora necessariamente universal, jamais apaga as marcas singulares, contingentes do aqui e agora, tanto da produção quanto da recepção. Ela não é, pois, o oposto da história, mas o seu contraponto dialético. O contingente, efêmero ou casual, que na *Poética* é a marca da não universalidade da história (na verdade, da crônica, tendo em vista que a ciência da história como a conhecemos hoje não existia na época de Aristóteles)⁴, para Lukács é o que pode evitar que o necessário se dogmatize. O que pode acontecer são possibilidades

4 Alguns tradutores da *Poética* preferem “crônica” e “cronista” à “história” e “historiador”. Assim, na tradução de Dupont-Roc et Lallot (ARISTOTE, 1980) está “croniqueur” e “cronique”.

presentes no mundo do já acontecido. O efeito estético deve ser entendido, então, como o resultado de um processo no mundo real, não apenas no mundo da arte. O que pode acontecer emerge do que aconteceu.

A relação tensa entre o que aconteceu (e é fato e submete os homens e causa sofrimento) e o que pode acontecer (como possibilidade presente nos fatos mesmos), eis a matéria da poesia. A poesia é, portanto, uma atividade interessada e capaz de evidenciar os processos da evolução histórica da humanidade.

O mero fato cotidiano reaparece na poesia em sua mais profunda necessidade, porque a poesia é a síntese de singular e universal, contingente e necessário. Assim, a poesia não só revela a necessidade objetiva, histórico-social, mas também a relação dessa necessidade com o homem, com sua subjetividade. O acaso perde a sua gratuidade. Na representação poética, os fenômenos da vida cotidiana, contingentes, revelam processo da evolução histórica, o universal e necessário. (LUKÁCS, 1972, p. 196)

A percepção de que a realidade está em movimento, de que tudo está em mudança, já está presente nos pré-socráticos. A filosofia Ocidental se debateu e se debate com esse problema. Hegel procurou conceituar a razão dessas mudanças, entendendo como motor da evolução histórica as contradições. Marx modificou essa ideia em dois sentidos: 1º) as contradições não estão no mundo das ideias, mas no mundo material, na dialética entre forças produtivas e relações de produção; 2º) em decorrência disso, o movimento se dá mas sempre numa determinada direção – na direção da superação das contradições materiais existentes e produção de outras contradições, na luta do novo contra o velho.

Marx não construiu uma estética. Mas se isso é verdade, ele pôde, contudo, introduzir, como observa Pierre Rusch, na reflexão sobre a arte um ponto de vista radicalmente novo, segundo o qual a arte deve iluminar a história, deve esclarecer seu próprio tempo na sua qualidade particular, mostrando a função específica que ela ocupa na continuidade histórica, sua gestação em épocas passadas, assim como as possibilidades que se abrem para o futuro. Deve iluminar as épocas passadas evidenciando aquilo que nelas nutriu o presente. (RUSCH, 2013, p. 28)

Sobre a contribuição de Marx para a construção de uma estética de fundamento histórico, o helenista Jean-Pierre Vernant destaca algumas observações de Marx sobre o problema do histórico e do transistórico na arte. São observações sobre a história dos sentidos humanos. Marx assinala que os sentidos humanos não são apenas resultados da evolução biológica, mas produto duma história social e cultural, especialmente duma história das diversas artes nas suas especificidades. Vernant (2014, p. 212) cita Marx: “A educação dos sentidos é a obra da história universal inteira”. Os produtos do trabalho humano têm, ao lado do seu valor de uso, uma dimensão estética, são “bonitos de olhar”.

Em arte, a produção não produz apenas um “objeto para o sujeito”, mas um “sujeito para o objeto”. O ouvido musical de que fala Marx nos *Manuscritos*

econômico-filosóficos (2004, p. 110) é resultado da evolução histórica humana. Nessa linha é possível pensar a história das artes como a história humana, mas, saliente-se, na perspectiva de que cada obra ou um conjunto de obras revelará o aqui e agora histórico e ao mesmo tempo o devir. A construção e aperfeiçoamento dos sentidos, a sua humanização em suma, deve ser analisada e avaliada em cada momento histórico e as obras de arte revelarão a sua historicidade intrínseca. A relação ontológica entre arte e história se demonstra o mais claramente aqui.

O que a poesia revela é o devir, a processualidade contida naquele aqui e agora. Nessa perspectiva marxista Lukács afirma em *O romance histórico* que:

O que é figurado [nos romances realmente grandes] não é determinado estado de coisas da sociedade, ou pelo menos um estado de coisas aparente. O mais importante é mostrar como a *direção* de uma tendência do desenvolvimento social se torna visível em movimentos pequenos, pouco ostensivos ou, poderíamos dizer, capilares da vida individual. (2011, pp. 179-80)

Assim também no capítulo sobre Marx da *Ontologia* diz ele que:

Todavia, a eternidade do movimento não basta para determinar a concretude específica da historicidade. Nos termos mais gerais possíveis, esta implica não só o simples movimento, mas também e sempre uma determinada direção na mudança, direção que se expressa em transformações qualitativas de determinados complexos, tanto em si quanto na relação com outros complexos. (LUKÁCS, 2012, p. 341)

Em Marx a lei é o movimento interno, imanente e legal do próprio ser social. Consideradas ontologicamente, legalidade e historicidade não se opõem. Algo ou alguém ou uma situação é determinada quando traz em si concentradas e intensificadas as contradições do mundo real. Com a categoria de particularidade (*Besonderheit*), Lukács procura conceituar essas situações, pessoas ou objetos que concentram e intensificam as contradições de um momento histórico. Nos destinos concretos de homens concretos está presente a evolução do gênero. Destruída a conexão entre os homens singulares e o gênero, perde a poesia o poder de dar sentido aos fatos da narrativa, superar a pura causalidade. Os personagens se tornam meros joguetes do mais implacável determinismo. A ação poética é desfetichizadora porque ao fazer a síntese entre aparência e essência combate o determinismo e a desumanização do homem.

Então, para figurar a determinada direção da história é necessário, em primeiro lugar, que esta direção esteja na própria história, nas forças produtivas

e nas relações de produção. Ao mesmo tempo, é necessário que o trabalho formal do artista, em tudo diferente do trabalho teórico e científico, possa ir além da percepção imediata cotidiana, captar as possibilidades latentes na realidade. Cabe, então, privilegiar o *modus* literário, a forma artística. Sem o trabalho formal, a síntese não se formará. Sem isso, repetimos, os fatos permanecerão simples fatos e, prisioneiros deles, os personagens serão meros fantoches, submetidos ao fetichismo.

Na obra literária, o leitor acompanha o processo que leva à síntese de singular e universal, um processo ininterrupto, que não se conclui de uma vez para sempre. Ele vivencia os momentos diversos desse processo. Uma vivência renovada, portanto, que tem a ver com os acontecimentos narrados, com a luta dos personagens em busca do significado das experiências vividas.

É o movimento da particularidade que liga o acontecimento singular à evolução histórica do gênero. A particularidade é a categoria central da arte. Na *Estética* (LUKÁCS, 1967, 268), diz Lukács que a realidade representada na obra de arte é aquele momento da evolução da humanidade cuja particularidade tocou a imaginação do artista, sua vontade artística.

A particularidade é uma categoria histórica, presente na vida cotidiana, ainda que aí (dada a imediatez determinante) seja de difícil percepção. Na arte, como observa Guido Oldrini (2008, p. 60), ela é um processo formativo ativo, no qual permanece o laço com o *hic et nunc* antropomórfico do sujeito que cria e do receptor que, graças à evocação criada, a pode fruir.

Entende-se assim porque a poesia preserva os momentos históricos já passados como atuais, e sem que eles percam o seu caráter de passado: é porque ela mesma é duradoura. O valor estético é duradouro. E o é porque pode ser revivido em outros momentos sob novos prismas, o que é uma função da forma artística. Os momentos históricos são conteúdos histórico-sociais. É, entretanto, a forma que permite ao leitor de outra época ler a obra como sua contemporânea.

A questão posta aqui é a questão do que é representável ou da representabilidade (*Abbildlichkeit*) (ver LUKÁCS, 2013, p. 709).

O que se representa é a particularidade, isto é, a síntese dialética entre a lei (o universal ou necessário) e o acontecimento singular (o acaso). O acaso não é um mero apêndice da legalidade. Tampouco deve ser entendido como algo imponderável, sobrenatural ou misterioso. É sim o que depende das, mas também suscita as escolhas humanas.

Na poesia, as “tendências operantes na vida” revelam outras dimensões, mas não deturpam a “verdade histórica do desenvolvimento global”. O aqui e agora histórico permanece vivo e atuante na obra, é preservado enquanto processo, enquanto princípio dinâmico. Aí os destinos de homens concretos e singulares se mostram organicamente ligados ao percurso histórico da generidade. A poesia evidencia a síntese entre causalidade e casualidade, entre universalidade

e singularidade. Diferentemente das ciências, para as quais o singular, o acaso é fonte de erro e deve ser eliminado para que se chegue à lei, a poesia supera (preservando) o acaso. Desse modo, ela é o tópos por excelência da processualidade. Em *O romance histórico*, Lukács conceitua a dissolução das sociedades gentílicas como “tragédia histórica”. A ideia de tragédia aí está ligada ao acontecimento histórico já tornado irreversível. A irreversibilidade não decorre de um determinismo qualquer, mas sim do acirramento de contradições incapazes de serem superadas dentro do universo em que foram geradas. O surgimento e desenvolvimento de novas formas de organização social terminarão por varrer a organização feudal e as sociedades gentílicas. (Sobre irreversibilidade, ver também LUKÁCS, 2012, p. 339-40)

A Revolução Francesa trouxe consigo a percepção da racionalidade do progresso como algo presente no conflito interno das forças sociais na própria história. O progresso não é mais percebido como linear, é visto agora como dependente da ação dos homens e como eminentemente contraditório.

Para Marx, o progresso é o recuo das barreiras naturais. No capítulo sobre o estranhamento da *Ontologia* de Lukács, a contradição do progresso se dá entre o avanço das forças produtivas e o preço que alguns homens têm que pagar por este avanço. As lutas travadas em cada momento histórico não autorizam, porém, a desprezar a noção de progresso.

Na *Ontologia*, Lukács acentua o caráter de irreversibilidade da história, o que não se choca com a ideia de que a história é feita pelos homens e que os homens podem transformá-la. Marx já dissera em *O 18 de brumário* que os homens fazem a história, mas não nas condições que eles escolhem (2011, p. 23).

Em *O Romance Histórico*, Lukács diz que a burguesia ascendente, ao superar as contradições do feudalismo, deverá produzir novas contradições. Esse movimento ininterrupto é a história humana.

A particular missão da poesia nessa continuidade está em que ela consegue fixar os momentos (homens e destinos, causas e ocasiões) singulares em sua vinculação indissolúvel com o geral e o permanente. A arte os fixa para a humanidade como momentos de sua evolução. Aí fixados, já não se podem perder.

Esse poder da poesia, poder de evocação (*Erinnerung*), como o define Lukács na linha de Hegel, decorre de que na sua prática artística tanto o poeta quanto o receptor precisam superar a subjetividade singular própria de cada um enquanto ser humano da cotidianidade e atingir a subjetividade estética. A subjetividade, sem deixar de ser singular, torna-se universal. Esta é a condição *sine qua non* para a representação da particularidade. A imediata, tensa coincidência de homem singular e genericidade na obra de arte e na vivência estética transforma o essencial do passado da evolução da humanidade em um aqui e agora vivenciável com valor de atualidade.

A extensão do conceito de homem resultante da história objetiva, e praticada pela arte com uma peculiar intensificação do subjetivo, é ao mesmo

tempo uma historicização crescente da consciência humana, da consciência dos homens sobre si mesmos como produtores históricos de sua generidade.

A ciência é a consciência desse processo, revelado na sua objetividade. Pela representação poética, por sua vez, o passado pode ser vivenciado como presente, sem que perca seu caráter de passado. Como tal, a poesia desperta e desenvolve no homem a autoconsciência da humanidade.

A continuidade não é uma linha reta, porque pressupõe descontinuidades. Ela é o que permanece no que muda.

As determinações da ciência e da vida cotidiana são corrigidas constantemente pela prática. Assim, suas fixações têm sempre um caráter provisório, que prevê transformações revolucionárias e parciais. Mas a obra de arte é sempre definitiva. Não há como corrigir Sófocles com Shakespeare.

As imagens mnemônicas, passageiras da memória cotidiana desaparecem quando passa sua importância, e já não podem ser recuperadas. A poesia evoca, preserva e fixa o que é digno de valor, digno de recordação. O assim preservado pode sempre evocar-se outra vez. Embora o objeto preservado desapareça da memória individual, fica permanentemente fixado na memória da humanidade. Lukács (1972, p. 182) conceitua “digno de recordação” como aquilo que amplia, enriquece e aprofunda nosso conceito de homem e de suas relações com a natureza. A memória da humanidade só preserva o decisivo.

Entre a consciência e a autoconsciência não há nenhuma contraposição metafísica. Há uma divisão de trabalho. A ciência conquista para o homem o mundo que existe em si, transforma o Em-si em um Para-nós, cria o âmbito de jogo real e próprio para a prática conquistadora do mundo, para a transformação da realidade num fértil campo de atividade dos homens. Por sua vez, a arte é a manifestação mais adequada e elevada da autoconsciência da humanidade.

Também a consciência da realidade objetiva tem que fixar fatos, personalidades, tempos, condicionamentos locais etc. na sua peculiaridade concreta, mas todas essas coisas são procedimentos que devem levar a captar as leis gerais que as governam. A arte também está em busca das leis gerais, mas sem anular as contingências da vida cotidiana.

Só no estético as singularidades têm valor substantivo. O valor do aqui e agora é preservado como parte do processo histórico. A qualidade artística da obra é suporte e despertar da autoconsciência. Ao preservar o que foi, a obra pode indicar o que pode ser.

O que aí vai preservado ultrapassa o meramente histórico, porque o instante fixado se eleva imediatamente à condição de posseção ineliminável da humanidade numa continuidade em transformação cada vez mais rica e profunda. Não se deve retirar daí nenhuma ideia da arte como utopia. A arte só pode representar o que houve e o que há, não o futuro. As indicações são reais enquanto presentes na realidade representada, não como previsões dos próprios artistas.

A evolução histórica da humanidade é contínua, com avanços e retro-

cessos. Não existe como um a priori ideal nem como um desdobramento da ideia nos moldes hegelianos, em que o final é a consumação do que já existia em forma abstrata. Falta-lhe o caráter teleológico hegeliano. É uma humanidade construída pelo próprio homem. Não é nada dado de uma vez para sempre, mas resultado de choques históricos e, conseqüentemente, algo sempre mutável, em desenvolvimento evolutivo.

Ao pensá-la nos termos da poesia, Lukács sublinha a continuidade da autoconsciência, ou seja, do aspecto subjetivo, embora não particular-individual, da evolução real e fática. Lukács entende esse momento subjetivo da autoconsciência como a recordação, rememoração (*Erinnerung*) hegeliana. Foi buscar no Hegel da *Fenomenologia do Espírito* o conceito de *Erinnerung*.

Em Hegel, *Erinnerung* é uma recordação que é também interiorização.⁵ *Erinnerung* é a memória que é interiorização, ou uma recordação na qual e pela qual o indivíduo humano – e a humanidade nele presente – pode apropriar-se do passado e do presente como obra própria, como destino seu. A recordação evoca uma realidade objetiva, mas que se encontra penetrada de atividade humana, e em tudo aquilo cujos objetos o entendimento humano, o sentimento humano investiram o melhor que têm e se enriqueceram ao mesmo tempo internamente nesse processo do dar e do fazer.⁶

Na noção de *Erinnerung* não há nenhum subjetivismo, nenhuma independência idealista com relação à história objetiva, nem a atividade criadora de um demiurgo. A autoconsciência verdadeira pressupõe o reflexo correto da realidade. Como se trata do reflexo estético, a imagem reproduz a realidade em si, mas orientada ao homem.

Na evolução dos gêneros literários, é possível acompanhar esses fenômenos de modo privilegiado. Porque os gêneros são formas históricas de comportamento humano a que, como leitores, temos acesso renovado direto. Aí coexistem mudança e permanência. A história dos gêneros revela as mudanças histórico-sociais como fenômeno objetivo. Mas se lemos a *Antígona* ou a *Iliada* vivenciamos a tragédia ou a epopeia, não simplesmente como formas passadas, mas na sua força atual. Essas formas, que não são mais as nossas, entretanto permanecem vivas como memória da humanidade. Uma memória de que a humanidade não pode se desfazer.

Assim também, se lemos um poema lírico contemporâneo identificamos ao mesmo tempo um comportamento humano, a sua temporalidade, e a voz específica do poeta. O leitor perceberá a contemporaneidade do *páthos*. E, assim, perceberá *uno actu* o poema e o gênero ao qual ele pertence.

Ao ler a obra singular *Iliada*, lemos também o gênero épico, isto é, uma

5 Para o conceito de *Erinnerung* ver as páginas finais da *Fenomenologia* (“A religião da arte”). (HEGEL, 2002). Ver também no *Dicionário Hegel* de Inwood o verbete “Memória, internalização e imaginação”. (INWOOD, 1997).

6 Lukács tratou em *El joven Hegel* do tema da memória como interiorização (LÚKACS, 1970a). Ver também de Lukács “O jovem Hegel e os problemas da pesquisa hegeliana” (2007).

forma histórica que surgiu do fundo histórico-social grego e que permite entender como viviam, produziam, amavam e guerreavam aqueles povos. E mais do que isso: entramos em contato com uma experiência singular e ao mesmo tempo também genérica que o simples registro histórico não nos pode dar.

Jean-Pierre Vernant, no artigo já citado, ressalta que a tragédia grega não criou apenas obras literárias, mas também um sujeito para a tragédia, um sujeito trágico, uma consciência trágica. Os dramaturgos atenienses criaram um modo novo de o homem se compreender, desvendando, assim, o plano onde se poderá a partir de então ter a experiência do trágico.

Um gênero não pode desenvolver-se nem manter-se senão quando um determinado modo de comportamento humano se mostra duradouro e típico. Sendo assim, trata-se de uma questão de conteúdo, isto é, do comportamento humano típico de um determinado momento histórico. Por sua vez, a forma é específica desse conteúdo e é graças a ela que o conteúdo é preservado. O conteúdo converte-se em forma. A forma de uma obra deve-se a sua permanência em épocas diversas. Por isso a forma não é um mero ornamento, nem simplesmente uma técnica.

Esta é uma questão ao mesmo tempo histórica e estética. Os gêneros evoluem e mudam, como sabemos pelo desaparecimento da épica, o surgimento do romance, as mudanças da novela etc.

Mas para o entendimento da dialética entre mudança e permanência, convém partir do fato de que a obra de arte individual é a única que existe por si mesma (LUKÁCS, 1972, p. 317). Os gêneros e a arte não são conceitos universais comparados com ela. Ela não é um exemplar de uma espécie, como tampouco os gêneros são subespécies da arte.

Toda subjetividade estética vive na recepção da obra de arte individual e do modo único de como a realidade objetiva se reflete nela com peculiaridade irrepetível.

Assim como a humanidade consta de indivíduos humanos e a sua consciência só pode se manifestar como consciência de homens singulares, assim também na poesia a objetivação, a vivencialidade geral dessa autoconsciência tem que se produzir exclusivamente em obras de arte singulares e substantivas.

O gênero é imanente à obra, está contido imanentemente na estrutura dela. Assim a pertença de uma obra a um gênero não resulta de uma subsunção conceptual. Trata-se aí de inerência, não de subsunção.

Também a relação entre um indivíduo humano e um grupo social e a generidade é uma relação de inerência. As forças sociais aparecem de modo imediato como momentos da psicologia individual: são imanentes à psicologia do indivíduo. Servindo-se de palavras de Hegel, diz Lukács que “o gênero chega a si mesmo” quando se constitui a singularidade imediata, a obra de arte individual.

A arte e o gênero evoluem por efeito da produção de novas obras. Sua

mudança e sua permanência dependem da realização das obras individuais. E nesse processo de mudança e permanência tudo aquilo que não atender às necessidades vitais (“conformações agonizantes” na expressão de Lukács) é excluído do processo estético (1972, p. 318).

A forma artística é organizadora da experiência temporal. A essa organização se dá o nome de fábula ou mito, ou ainda, de intriga.

Lukács deu grande importância aos momentos históricos de crise e transição: veja-se, entre tantos momentos, as páginas sobre a romancização do drama de *O romance histórico*, as páginas sobre Dante da *Estética*, os estudos sobre o *Fausto* (1970b), os ensaios sobre Soljenítsin (1970c). São momentos de recomposição dos gêneros, momentos em que a poesia, para cumprir a sua missão desfeticizadora, deve se renovar.

Para isso, a poesia precisa realizar a missão desfeticizadora em si mesma, na sua forma. A arte ou é desfeticizadora ou não é arte. A isso Lukács chama realismo: em sua missão desfeticizadora, a arte representa situações de opressão, de degradação da humanidade do homem, mas as personagens aí representadas podem perceber essas situações como situações criadas pelos homens, não como próprias de uma condição humana anistórica, e se assim as percebem, percebem também as possibilidades de superá-las.

É aqui que se tocam a poesia e a história, na relação dialética entre o que aconteceu e o que pode acontecer. É nessa perspectiva que se deve entender a dimensão ontológica do realismo em Lukács: a poesia capaz de evidenciar os nexos entre os fenômenos narrados é à sua maneira também uma força propulsora da história.

ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

ARISTOTE. *La poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

ARISTOTLE. *Poetics*. Translated, with an introduction, by Gerald F. Else. Michigan: The University of Michigan Press/Ann Arbor Paperback, 1970.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 2002.

_____. *Curso de estética*. São Paulo: EDUSP, 2015.

INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LUKÁCS, G. Arte e verdade objetiva. In : _____. *Materiales sobre realismo*. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, 1977.

_____. *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Barcelona; México, 1970a.

_____. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Vol. 2. Problemas de la mimesis. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1972.

_____. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Vol. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1967.

_____. Estudios sobre el Fausto. In: _____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1970b.

_____. O jovem Hegel. Os novos problemas da pesquisa hegeliana. In : _____. *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo 2011.

_____. *Para uma ontologia do ser social*. Vol. 1. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *Para uma ontologia do ser social*. Vol. 2. São Paulo: Boitempo, 2013.

BASTOS, H.
*Ficcional
e Verídica*
(Notas sobre a
historicidade
da poesia)

_____. *Soljenitsyne*. Paris: Gallimard, 1970c.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

OLDRINI, G. Lukács e os dilemas da dialética marxista. *Crítica Marxista*, 26, p. 50-63, 2008.

RUSCH, P. *L'oeuvre-monde. Essai sur la pensée du dernier Lukács*. Paris: Klincksieck, 2013.

TOLSTÓI, L. *A morte de Ivan Ilitch*. São Paulo: Editora 34, 2006.

VERNANT, J-P. O sujeito trágico: historicidade e transitoricidade. In: VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 2. ed., 1. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016

Uma polêmica, dois prefácios, um romance: Aquilino Ribeiro e D. Sebastião

*A controversy, two forewords, one novel: Aquilino
Ribeiro and D. Sebastião*

Anamaria Filizola *

RESUMO:

Este artigo aborda o romance de Aquilino Ribeiro (1885-1963) *Aventura maravilhosa de D. Sebastião, rei de Portugal, depois da batalha com o Miramolim* (1936) no contexto da polêmica sebástica que envolveu Carlos Malheiro Dias (1875-1941) e António Sérgio (1883-1969), acontecida em 1924-25, desencadeada pela publicação do opúsculo *Exortação à mocidade* (1924), de autoria do primeiro. Aquilino Ribeiro foi amigo dos dois polemistas: *Terras do demo* (1919), é dedicado a Malheiro Dias, e *Aventura maravilhosa*, a António Sérgio.

Palavras-chave: *Aquilino Ribeiro, Aventura maravilhosa, polêmica sebástica, Carlos Malheiro Dias, António Sérgio.*

51

ABSTRACT:

This paper studies Aquilino Ribeiro's (1885-1963) novel *Aventura maravilhosa de D. Sebastião, rei de Portugal, depois da batalha com o Miramolim* (1936) in the context of the sebastianistic (*sebástica*) controversy between Carlos Malheiro Dias (1875-1941) and António Sérgio (1883-1969), which occurred in 1924-25. The controversy was triggered by Carlos Malheiro Dias' *Exortação à mocidade* (1924). Aquilino Ribeiro was a friend of both polemists: he dedicated his *Terras do Demo* (1918) to Malheiro Dias and *Aventura maravilhosa* to António Sérgio.

Keywords: *Aquilino Ribeiro, Aventura maravilhosa; "sebastianistic" (sebástica) controversy, Carlos Malheiro Dias, António Sérgio.*

* Professora aposentada de literatura portuguesa da UFPR.

Mas o intruso, aproveitando-se da perplexidade, fazia o relato de sua aventura maravilhosa. (...) Segundo os testemunhos mais fidedignos, vós tínheis caído na batalha. A boa lógica não autorizava outra versão. (...) Pois, não senhor! Na opinião de quase todo o Portugal, escapastes à batalha e fostes para o mar dos Sargaços aprestar a frota que havia de derrotar o turco, o inglês, e, claro, fazer morder o pó ao detestado leão de Castela, representado pela minha pessoa, herdeiro do trono de Portugal conforme as leis divinas e humanas, desde que Vossa Majestade não deixara sucessores directos. Mas vedes o desconchavo duma crendice que tomou foros de lenda e, se nos não deu água pela barba, não deixou de causar os seus engulhos, suscitando-nos uns impostores que se fizeram passar por Vossa Majestade e criando nas turbas um estado de espirito lunático, sombrio e avesso às realidades, sobre que poderão enxertar-se dum momento para o outro as mais imoderadas rebeldias.

(Aventura maravilhosa de D. Sebastião, p. 217; 221)

O tema sebástico exige ponderação na abordagem. Por um lado, porque a literatura a respeito da matéria – que se estende por cerca de quatro séculos –, é imensa; por outro, porque a sua origem mesma é controversa, o que em parte explica a abundância de escritos em torno do assunto. Grosso modo, podemos resumi-la numa interrogação: na infausta batalha de Alcácer Quibir, D. Sebastião teria morrido ou desaparecido? Tal dúvida, dadas as circunstâncias da derrota no Marrocos e os seus desdobramentos em Portugal, teria gerado a expectativa do seu regresso. Por algum tempo, tal espera é aceitável, lembremos que o rei tinha 24 anos na altura da expedição. A essa espera insistente, chamou-se sebastianismo. A espera extemporânea, que se torna fantástica com o passar do tempo, virou motivo de crença ou de troça. Muitas vezes o tema sebástico, i.e., que diz respeito ao rei e aos fatos a ele relacionados, é tomado a priori por sebastianismo, assim como o sinal de compreensão pelo rei, acusado de culpa dos infortúnios acontecidos ao reino. Além de controverso, o tema sebástico é fonte de muitos preconceitos.

O romance de Aquilino Ribeiro (1885-1963), *Aventura maravilhosa de D. Sebastião* não é sebastianista. Data de 1936, quando ainda se ouvem ecos do que ficou conhecido como “polêmica sebástica”, havida, em 1924-25, entre António

Sérgio (1883–1969) e Carlos Malheiro Dias (1875–1941), ambos seus amigos.¹ A hipótese é que o romance dialoga com as posições de Sérgio e Malheiro Dias. Para estabelecer um determinado protocolo de leitura, precisamos de destacar – ao longo do século XIX – alguns acontecimentos que reavivaram discursos quer a respeito do rei, quer a respeito do sebastianismo. Nos oitocentos, é comum afirmar, a matéria sebástica se singulariza por abranger a produção artística em geral. Diz Vítor Amaral de Oliveira: “(...) no século XIX, quer pelas circunstâncias políticas, quer pela nova postura estética que acompanha o Romantismo, o assunto vai ser tratado em todos os aspectos artísticos, culturais e históricos, com avultados exemplos”. (OLIVEIRA, 2002, XXXII).

As invasões francesas (1807–1811) e a conseqüente mudança da corte para o Brasil inauguram de modo traumático o século XIX português. A ausência da família real e da corte, as convulsões bélicas e a ingerência estrangeira, primeiro francesa e espanhola e a seguir inglesa, provocam um surto sebastianista, talvez por uma memória atávica dos acontecimentos pós Alcácer Quibir, quando o reino falido, sem homens e sem rei, passa ao domínio espanhol. As primeiras manifestações, de cunho popular, prenhes de credices e superstições, nos chegam pelo relato de José Acúrsio das Neves, na sua *História geral da invasão dos franceses em Portugal e da restauração deste Reino*, publicada em cinco tomos entre 1810 e 1811, no calor da hora²:

A entrada dos franceses em Portugal deu-lhes [aos sebastianistas] novas forças, que foram crescendo à proporção que o peso das suas vexações se aumentava: metade de Lisboa fez-se sebastianista. (...)

54

Desde este momento o velho da fundição passa por um profeta, e o estampador da Praça da Alegria por um homem de raro saber; e estes dois apóstolos, rodeados de um grande número de discípulos, levam consigo as turbas. Revolveram-se mais do que nunca os antigos escritos e profecias que fazem para o caso. As do Bandarra, de que algumas trovas são terminantes, foram sempre muito respeitadas; mas agora ficaram escurecidas pelas do Mouro de Granada, e sobretudo pelas do pretinho do Japão, pela precisão e clareza com que falam, designando até os nomes. Vieram em seu socorro muitos milagres e muitas revelações de santos e santas e de alguns veneráveis (...), os testemunhos de vários mudos que falaram, e de uma criancinha de três meses

1 Malheiro Dias prefaciou o livro de contos com que Aquilino estreia, *Jardim das tormentas* (1913); cinco anos depois, este dedica ao “meu querido e príncipe das letras”, que é Malheiro Dias, o romance *Terras do demo*, e a António Sérgio, em 1936, *Aventura maravilhosa de D. Sebastião*. Num meio intelectual pequeno como o português da primeira metade do século XX, é compreensível que as pessoas ora partilhem dos mesmos interesses, ora divirjam nas ideias.

2 Cf. Cap. xxvi: Digressão curiosa sobre os sebastianistas e suas opiniões; relações que estes tinham com os seus sucessos públicos; negociações inúteis de Junot com o Almirante Cotton para este deixar de introduzir víveres em Lisboa (...). (NEVES, 2008, p. 170)

que mesmo nesta ocasião falou para confundir os incrédulos, apontando-se o bairro, a rua, a casa em que isto sucedera (...).

Faz pasmar a rapidez com que estes Sonhos adquiriram imensos prosélitos de todas as ordens; de tanto é capaz o entendimento humano! (NEVES, 2008, p. 171-2)

Mas as manifestações sebastianistas não ficaram somente nos milagres engendrados por finórios da população; outro público, desta vez letrado (“letrados de segunda classe”, assim os designa José Acúrsio das Neves), serviu-se do mote. É ainda o historiador que nos dá notícia do que posteriormente ficou conhecida como “guerra sebástica”:

Têm-se dito injúrias aos sebastianistas, e houve quem os quisesse despicar: daqui nasceu esta renhida guerra de pena, que diverte os ociosos, faz trabalhar as imprensas e dá dinheiro aos combatentes; é de sentir que também dê consumo a muito papel que podia empregar-se em objectos mais úteis; gênero de que Portugal sente uma grande falta. Não há razão para dizer injúrias àquela pobre gente, que não ofende a pessoa alguma, e de que o grande apego às suas opiniões extravagantes mostra o seu ódio aos usurpadores, a sua fidelidade aos seus reis naturais; paixões que exaltou ao último ponto a opressão do reino, debaixo de um governo usurpado. (NEVES, 2008, p. 173)

O papel foi gasto na publicação de cerca de 30 folhetos, a favor e contra os sebastianistas, com variações de extensão, de humor e seriedade no tratamento do assunto. O mais famoso dos folhetos é o do padre José Agostinho de Macedo, *Os sebastianistas* (1810), em dois volumes de pouco mais de cem páginas cada. É dele a premissa “Um sebastianista é um mau cristão, um mau vassalo, um mau cidadão e o maior de todos os tolos”. Além dos dois alentados livretos, Macedo ainda alimentou a “guerra sebástica” com mais cinco folhetos.³

A vivacidade dos quadros descritos por José Acúrsio das Neves indicia o quanto tudo isto deve ter ficado na tradição oral, na memória coletiva. Desconheço produções literárias em que apareça referida a guerra sebástica, mas as credices populares e aqueles que delas tiraram vantagem estão presentes em algumas obras, das quais destaco a comédia de Almeida Garrett *As profecias de Bandarra* (1848). O tema sebástico é igualmente tratado por Garrett no seu drama *Frei Luís de Sousa* (1844), lido de modo controverso, como se sebastianista

3 A bibliografia sebástica, como já se disse, é imensa e está em grande parte arrolada na Sebástica, de Vitor Amaral de Oliveira, de que constam os 33 folhetos e alguma bibliografia sobre o assunto, mas indico artigo bastante abrangente da historiadora Jacqueline Hermann, “D. Sebastião contra Napoleão: a guerra sebástica contra as tropas francesas”. *Topoi*, Rio de Janeiro, de. 2002, p. 108-133.

fora.⁴

Alguns anos mais tarde, em 1866, Miguel d'Antas publica, em Paris, *Les faux D. Sébastien: Étude sur l'Histoire du Portugal*, que encontra boa receptividade em Portugal, merecendo críticas positivas. O relato sobre os quatro homens que se fizeram passar por D. Sebastião nos anos que se seguiram à batalha (entre 1585 e 1602) também excita o imaginário literário. Sem nenhuma pretensão a fazer levantamentos que aqui não cabem, lembro *Virtudes antigas* (1868), de Camilo Castelo Branco, em que a história do pasteleiro de Madrigal é contada com humor e ironia. Um ano antes, Camilo publicara *O senhor do paço de Ninães*, romance histórico de temática sebástica. Tanto na narrativa sobre o pasteleiro como no romance, Camilo transcreve o sermão das exéquias de D. Sebastião, atribuindo-lhe diferentes autorias, sem se preocupar em dar qualquer esclarecimento... Camilo e Garrett são aqui chamados por exemplificarem o quanto a figura do Desejado está no horizonte da cultura letrada, neste caso canônica, e não apenas no imaginário popular. Nossos dois autores são polígrafos (Camilo ainda escreveu versos sebásticos) e eram já, à época em que escreveram, referências literárias e culturais para os seus contemporâneos.

O Realismo, como se sabe, não cultivou o romance histórico, de modo que temos uma ausência do tema sebástico na narrativa de ficção, embora haja poemas, de que lembro *O Desejado* (1902)⁵, de António Nobre (1867-1900). Eça de Queirós satiriza a literatura romântica em *A ilustre casa de Ramires* (1900), cujo protagonista, Gonçalo Mendes Ramires, se esforça em escrever um romance histórico sobre os feitos de seus ilustres familiares. Não bastasse o motivo – tornar-se conhecido nos meios políticos, – as “fontes” da genealogia familiar ficam restritas ao fado do Videirinha e ao poema do tio Duarte...

No entanto, a produção historiográfica e sociológica de Oliveira Martins (1845-1894) se singulariza pelo estilo rico em imagens fortes e pela agilidade da narrativa em que predominam as tomadas de posição que o afastam de uma história pretensamente objetiva e “neutra” e o aproximam do ensaísmo e até da ficção. Não quero com isto dizer ou mesmo insinuar que o discurso histórico oliveiriano ocuparia o lugar deixado vago pelo romance histórico. Contudo, como já disse, o estilo, pródigo no uso de tropos, e as claras e indubitáveis tomadas de posição transformam-no num pensador controverso. E são polêmicas as páginas que escreve sobre D. Sebastião e o sebastianismo em sua *História de Portugal* (1879), em que há reflexos da famosa conferência de Antero de Quintal, “As causas da decadência dos povos peninsulares” (1871). Já o reinado de D. João III, o Piedoso, mas impiedoso quando se tratava de aplicar os castigos inquisito-

4 Não cabe aqui esta discussão, mas recordemos que o criado Telmo é quem anseia pelo retorno do rei e do seu senhor, D. João de Portugal, cujo desaparecimento na batalha põe em causa a legitimidade do casamento de D. Madalena de Vilhena, dada a incerteza de sua viuvez. É o próprio Telmo quem reconhece, porém, que o retorno do passado pode ser catastrófico, quando a volta de D. João, transformado em romeiro, causa a destruição da família de Manuel de Sousa Coutinho.

5 Poema publicado postumamente no livro *Despedidas*, com prefácio de Sampaio Bruno.

riais, avô e antecessor de D. Sebastião, é visto por Oliveira Martins como doente, dada a beatice do rei e do reino:

Mas esta doença da corte já era a doença de todo o reino: os doídos que apareciam por toda a parte, a fazer milagres ou endemoninhados, traduziam a loucura universal de um povo. Os terrores fúnebres da Idade Média tinham cristalizado no catolicismo peninsular; e os portugueses, exangues pela Índia, uma sanguessuga, e estonteados pelos milagres das descobertas e conquistas do Oriente, pervertidos pelo luxo, corrompidos pelas pestes e pelas doenças que vinham do Ultramar, tinham perdido a noção de realidade forte. A vida era-lhes um sonho feito de loucuras e medos. (MARTINS, 2004, p. 258)

Estavam dados os sinais dos infortúnios que culminariam na derrota de Alcácer Quibir e por consequência na perda do reino. A metáfora do reino como um corpo doente e mais que doente, louco, e por isso sem controle, continua no capítulo dedicado a D. Sebastião e a Jornada de África:

A dureza das infelicidades da pátria levava os espíritos aos estados de uma loucura febril, de uma superstição idiota, de um furor de devassidão, de medo e de extravagância. Tudo se acreditava possível, com o desvairamento do delírio. (...) Portugal era uma nação de loucos perdidos, e no moço rei encarnava toda a loucura do povo. (MARTINS, 2004, p. 262)

Esta última frase é exemplificada ao longo do capítulo. Todos sofrem de loucura, igual à do rei ou adversa, mas loucura. Não há, assim, escapatória do precipício à beira do qual todos, sem exceção, se encontram. O capítulo seguinte, “Sebastianismo”, descreve o quadro de desespero que se segue à chegada a Portugal da notícia da derrota nas areias do Marrocos e da morte duvidosa do rei: a pobreza do reino, a desesperação das mulheres, o curto reinado do Cardeal D. Henrique, velho e doente, o não mais longo reinado de D. António, o prior do Crato, que tentou em vão lutar contra os exércitos de Filipe II. Questiona Oliveira Martins:

Não houve protestos contra a perda da independência? Houve, mas de tal natureza, que são mais uma prova da incapacidade da nação para a defender.

O prior do Crato, vencido e fugido, foi pedir à política europeia o auxílio que os portugueses lhe negavam; (...) uma teima impossível de vingar – porque o povo, deprimido e mi-

serável, nada confiava nem esperava dos homens: pedia tudo a Deus, e a um milagre.

(...) Os Macabeus de 1580 não tinham sabido menear a espada; e o povo, perdido o sentimento da sua realidade, como todo e como força, abandonava-se esperar a volta do Messias – D. Sebastião, o príncipe encantador, a divina criança, que soubera aspirar a salvação comum, que viria decerto redimir a nação!

(...) A sua fisionomia simpática, os seus próprios erros que eram virtudes, por fim a sua história trágica, fundavam os alicerces de uma beatificação que se ia formando. O povo cristalizava seus ideais, transfigurando o homem num símbolo das suas esperanças e desejos. (MARTINS, 2004, p. 278-9)

A loucura de D. Sebastião e do reino, o desastre da jornada, o desaparecimento do rei, o messianismo popular reforçado pela circulação de profecias de fonte igualmente popular (Bandarra, o sapateiro Simão Gomes) vão esboçando o quadro que Oliveira Martins se propõe traçar. Os dois primeiros falsos D. Sebastião imprimem cor forte ao quadro: o da Ericeira, pedreiro, o de Penamacor, oleiro, um nas serras de Sintra, junto ao mar, outro nas faldas da serra da Estrela,

(...) ambos no coração do país, sobre o seu dorso, junto da medula espinal, onde vibram as comoções centrais do organismo: nessa cordilheira onde moram os puro-portugueses.

(...) Por um mistério vedado à razão, encarnou em ambos a alma colectiva e são verdadeiros cristos nacionais. (MARTINS, 2004, p.279-89)

A reflexão de Oliveira Martins demonstra como a lenda, no seio do povo, não se transforma em dogma, mas sim em mito; não é transcendentalizada, é sim naturalizada e D. Sebastião é feito herói: “Heraclés e não Zeus, o Arcanjo e não o Verbo”. O povo, categoria tão cara aos românticos, é que permite o corolário do silogismo que vem sendo construído/demonstrado:

(...) quando vemos que D. Sebastião se transforma num rei Arthur, escondido na ilha viçosa dos bardos; somos, com efeito, levados a supor que o elemento primitivamente dominante nas populações é em Portugal celta, pois que os seus frutos ingénuos e espontâneos têm a cor e a forma dos produtos dessa raça. (p.281)

(...) A obra temerária dos homens caía por terra; e o povo,

abandonado e perdido, abraçava-se à natureza, fazendo do lendário D. Sebastião um génio, um espírito – e da sua história um mito.

O Sebastianismo era pois uma explosão simples da desesperança, uma manifestação do génio natural da raça, e uma abdicação da história. Portugal renegava, por um mito, a realidade; morria para a história, desfeito num sonho, envolvia-se, para entrar no sepulcro, na mortalha de uma esperança messiânica. (MARTINS, 2004, p. 283)

Alongo-me em Oliveira Martins por algumas razões. A primeira delas é porque é considerado o primeiro a tratar o sebastianismo como referência histórica. Outra, porque o seu pensamento como um todo e suas ideias sobre o sebastianismo em especial repercutem pelo século xx^o. Seguindo o protocolo de leitura, chegamos a António Sérgio (1883-1969), já no primeiro quartel do século xx, lembrando, de passagem, dois nomes importantes que voltam à figura do Desejado/Encoberto: Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e Fernando Pessoa (1888-1935). Os três participaram da revista *A Águia*, órgão do movimento Renascença Portuguesa.

Mas é Sérgio quem nos interessa no momento. Por ser um devedor do pensamento de Oliveira Martins e ao mesmo tempo seu crítico pontual em alguns aspectos, entre eles o sebastianismo. Já em 1917, publica n' *A Águia* o artigo "Interpretação não-romântica do Sebastianismo". Sérgio critica as ideias de Oliveira Martins, principalmente as conclusões a que chega acerca do sebastianismo como manifestação do génio da raça. Sérgio atribui origem judaica ao messianismo, origem castelhana à ideia do Encoberto, e assim por diante, refutando as afirmações sobre serem os portugueses naturalmente sebastianistas: "(...) não, senhores, não nascemos sebastianistas – e não queremos, positivamente não queremos viver como se o fôssemos". (Apud. PIRES, 1971, p. 17) Diga-se também que a reação às ideias que consideravam o sebastianismo uma manifestação do génio da raça já aparecem em *O Encoberto* (1913), de Sampaio Bruno, autor também ligado à Renascença Portuguesa. Todavia, António Sérgio era um polemista, o que Bruno não era. O artigo d' *A Águia* reaparece no volume I dos *Ensaio*s, em 1920, acrescido da crítica a *Evolução do Sebastianismo* (1918), de J. Lúcio de Azevedo.

Pouco depois, em 1924, Carlos Malheiro Dias é convidado por Eugénio de Castro a proferir uma conferência aos alunos da Faculdade de Letras da Uni-

6 No prefácio da obra *D. Sebastião, rei de Portugal* (1925), de Antero de Figueiredo (1866-1953), a que me referirei mais adiante, o autor defende a sua concepção da história, sempre aberta, em que não cabem juízos fechados: "O mistério do Futuro não é maior do que o mistério do Passado. A História é o mais profundo dos silêncios", diz à p. xiv. E mais adiante conclui: "Os pensamentos a que atrás me refiro são de dois nossos escritores contemporâneos: Oliveira Martins e Antero de Quental", p. xv, grifo meu. Tal afirmação corrobora a força do pensamento da geração de 70 em geral e do de Oliveira Martins em particular.

versidade de Coimbra. Às vésperas do evento, um grupo de jovens republicanos ironiza na imprensa acerca da conferência e do conferencista. Malheiro Dias, monárquico e integralista, decide não correr o risco do boicote, eventualmente do tumulto. Anula a conferência e publica o texto num livreto.

O *leitmotiv* da conferência pode resumir-se em duas palavras: patriotismo e ação. O autor dirige-se a uma geração que vai seguir-se à sua (e que é também a da Renascença Portuguesa, qualificada por ele como “atormentada”): a das convulsões do Ultimatum (1891), do regicídio (1908), da República jacobina e anticlerical (1910), da I Grande Guerra (1914-18), do consulado e assassinio de Sidónio Pais (1915-16) e da instabilidade política do regime republicano. A juventude deve agir em prol da pátria e da nação, recusando qualquer internacionalismo e restaurando os valores das grandes figuras da história, *maxime* “o rei cavaleiro e virgem”, D. Sebastião, apresentado como modelo aos jovens da nova geração. O autor inverte o significado da derrota em Alcácer Quibir e a consequente derrocada da nação, tornando-a símbolo de coragem, ação, honra:

António Nobre, a quem perguntaram qual o herói da história que mais admirava, respondeu ser D. Sebastião. Todavia, emendando o poeta, um dos atuais mentores do pensamento português no-lo apresenta como um fanfarrão mentecapto. Não, mocidade! Quem tem razão não é o racionalista, mas o poeta visionário. D. Sebastião foi uma reencarnação do Portugal do século xv: o seu misticismo, a sua bravura, a sua pureza reencarnadas.

Como ele, quisera que tivésseis o ímpeto da luta, o ardor do ideal, a candura patriótica. Combater! – eis o programa e o lema, mocidade. Combater a anarquia que nos dissolve; combater o egoísmo que nos degrada; combater os credos malsãos que nos desnaturam. E se a vitória não coroar o vosso nobre esforço, vós a tereis preparado para a geração vindoura, e com altiva consolação de ter cumprido um dever sereis abençoada pela vossa descendência. Perder combatendo vale mais do que ganhar jogando. Perder com honra como aqueles moços aventureiros, reedição quinhentista da Ala dos Namorados, que compareceram no campo funesto de Alcácer, em redor do seu rei místico e virgem. (...) Perder porque a estrela propícia se eclipsou, não porque a bravura se estiolasse. Cair no sangue, não na lama! (DIAS, 1925, p. 51-53)

A citação é longa, mas revela o propósito da ação patriótica apontada à nova geração: qual Ala dos Namorados, fazer de Alcácer Quibir uma nova Aljubarrota (1385), i.e., transformar o momento em que Malheiro Dias escreve, der-

rotista e republicano, no renascer da época gloriosa da pátria. Sem citar o nome de António Sérgio, o texto de Malheiro Dias visa-o diretamente. No trecho acima, “um dos mentores do pensamento português” que adjetiva D. Sebastião de “fanfarrão e mentecapto” é o autor da “Interpretação não-romântica do sebastianismo”. Assim começa a polêmica de representantes de duas correntes opostas do pensamento português coetâneo.

António Sérgio vai responder a Malheiro Dias numa carta-prefácio publicada em *O Desejado* (1924)⁷, antologia de alguns textos sebásticos, com o propósito de fundamentar a adjetivação que aplicou ao monarca e desconstruir o pensamento idealista e tradicionalista da *Exortação*, principalmente quanto ao rei:

Meu Amigo: Poderia compor, também eu, uma *Exortação à Mocidade*, a contradizer o seu discurso naquela parte que me diz respeito, ou então traçar um painel histórico, mostrando o fundado do meu juízo acerca do louco de Alcácer-Quibir, – juízo que atacou com rara eloquência, mas sem razão, – e contra a Razão; decidi, porém, proceder pedagogicamente. Como assim? Pondo ao alcance do nosso público, não uma defesa da minha tese, mas as próprias fontes em que assentou. (...) Pretendo que os moços ajuízem por si; e por isso, em vez de compor um trabalho histórico que fosse a defesa do que sustentei, facilito ao público o exame das fontes, – base das suas, das minhas, e de quaisquer outras opiniões. (...) O que importa acima de tudo é a disciplina mental. (SÉRGIO, 1924, p. XVIII-XXIX).⁸

Na sequência, Malheiro Dias treplica com uma nova edição da *Exortação*⁹, precedida de um volumoso prefácio que responde a Sérgio, desenvolvendo a argumentação patriótica e nacionalista, acrescida de uma copiosa defesa da

7 Note-se que a obra tem pelo menos duas edições no ano de sua publicação. Uso a segunda. Também esta “polêmica sebástica” deu gasto a muito papel. Detenho-me nestes dois títulos de Sérgio e Malheiro Dias, mas a Sebástica arrola outros artigos de Sérgio sobre o assunto e Malheiro Dias publicará, em 1925, *O Piedoso e o Desejado*.

8 O livro é dedicado “à memória de Nunálvares, Infante D. Henrique, D. João II, reflexivos e verdadeiros heróis (e verdadeiros porque reflexivos) que souberam levar-nos à vitória; e à juventude portuguesa, para que aprenda a ver por estas páginas os efeitos da moral romântica, e o valor, portanto, das disciplinas racionais, do esforço sobre si próprio (...) e se habitue a examinar pelos seus olhos, sem paixão nem preconceito, os homens e os acontecimentos, contra as vagas concepções românticas, produtos da indolência mental que levam à derrota e à perdição”.

9 A nova edição é dedicada a Antero de Figueiredo, “mestre da boa linguagem e da boa doutrina”. A dedicatória evoca uma visita que ambos fizeram ao campo da batalha de Alcácer Quibir. No mesmo ano, Antero de Figueiredo, publica D. Sebastião, rei de Portugal, dedicando-o a Malheiro Dias “meu querido amigo” e igualmente refere-se a ida “à campina trágica de Alcácer-Quibir”. No prefácio, declara sua concepção idealista da história e faz a apologia da emoção, criticando a frieza do racionalismo, ou seja, tal como Malheiro Dias, Antero de Figueiredo também ataca Sérgio sem citar-lhe o nome.

figura e da ação do rei, herdeiro da gesta heróica e imperial portuguesa, da primeira e da segunda dinastias.

O projeto de ambos os polemistas é homólogo: um e outro dirigem-se a uma geração que irá superar os impasses por eles vividos. A controvérsia é premonitória: em 1926 um movimento militar vai derrubar a república parlamentar e abrir caminho ao Estado Novo de Salazar. A geração a que Malheiro Dias e Sérgio se dirigem será a do salazarismo, a versão portuguesa dos fascismos europeus. Malheiro Dias terá a razão da história próxima: o regime salazarista exortava a juventude através de um lema que os sebastianistas não recusariam: *Honra, Dever, Serviço e Sacrifício*. António Sérgio será, até a sua morte, em 1969, um dos opositores mais destacados do novo regime.

Eis a polêmica, eis os dois prefácios, falta ainda o romance de Aquilino Ribeiro. A dedicatória endereçada a António Sérgio enumera as suas muitas qualidades que Aquilino reconhece e que o faz devedor da homenagem ao autor dos *Ensaio*s. E segue com explicações acerca do romance:

(...) Compus o presente livro – vai dar conta – um pouco ao estilo de Veronese, que vestia os seus rabinos sumptuosos, os seus comedores cananeus, mulheres de tribo no guarda-roupa dos doges e patrícios. Por outra, a linguagem, indumentária do pensamento, nem sempre vem patinada de verde-bronzeado do século em que decorre o drama. Pareceu-me tal requisito fora da razão, ridículo até, abolido no próprio Teatro de D. Maria, de pomposa memória. Mas a piratas de Argel, fraudes da Igreja Latina e monges de Monte Santo, galés e polacas, combates na terra e no mar, sobretudo ao *Encoberto* e ao *Demónio do Meio-Dia*, procurei pintar com honesta verdade, segundo os tombos e a luz da crítica. Representar estas duas personagens de alto coturno com preconcebimento de credo ou paixão facciosa seria cometer uma simonia literária de que arrenego. Por esta virtude, ao menos, que o meu preito seja grato ao contendor vitorioso do *Desejado*. Muito seu Aquilino Ribeiro.

Começemos por comentar o final da dedicatória, quando Aquilino pretende que sua homenagem seja grata “ao contendor vitorioso do *Desejado*”. Passados onze anos, Sérgio seria considerado o vencedor intelectual da polêmica sebástica. O *Desejado*, que vem grifado no texto, assim como o *Encoberto* e o *Demónio do Meio-Dia*, tanto pode referir-se a D. Sebastião como ao título da coletânea organizada por Sérgio. Em outras palavras, antes mesmo da leitura do romance, já sabemos não se tratar de um romance com ideias sebastianistas, o que discutiremos mais adiante.

Voltemos às considerações metaliterárias, que são bem significativas e que apontam, sem que Aquilino o declare, para o modelo de romance histórico “tradicional”, que é o de fazer um retrato de época o mais fiel possível: linguagem, espaço, mentalidades, costumes, etc. etc. Quanto a esses quesitos, e de acordo com essa concepção tradicional, o romance não é histórico. No entanto, por tratar de figuras históricas como D. Sebastião e Filipe II de Espanha, “de alto coturno”, os retratos hão de ser fieis, assim como outros personagens e ações que acontecem ao longo da trama. Vamos a ela.

O romance começa com a batalha, descrita com o rigor prometido: os nomes dos fidalgos portugueses, os inimigos mouros, as armas, as vestimentas de uns e de outros, o andamento da luta, a derrota sob o sol escaldante de agosto, o comportamento do rei, tudo é narrado com realismo e agilidade até o ponto em que D. Sebastião deixa o campo a galope, seguido tão somente de Frei Salvador da Torre e de um fidalgo das Beiras. Afastam-se bastante até encontrar um desertor português que vai seguir para Arzila. O rei e os dois homens seguem com ele. Assim começa a aventura maravilhosa de D. Sebastião, que sobrevive à derrota e foge. Maravilhosa no sentido de fantástica, como se pode ver pelo seu início. O capítulo termina com a chegada a Arzila e o célebre episódio que dá azo às esperanças da volta do rei. Os três batem às portas da praça e, quando finalmente aparece alguém, o frade manda abrir dizendo que é el-rei. O fato é registado em crônicas coevas: sabe-se que entrou um encapuzado que passou por ser el-rei. Embora mais tarde o equívoco tenha sido esclarecido, concomitantemente permanece a anedota criadora de expectativas e que é aproveitada por Aquilino. De Arzila o rei é levado para Portugal, para um mosteiro na costa vicentina. Esse mosteiro é visitado por Manuel Antunes, enviado de el-rei, o Cardeal D. Henrique. A visita deve-se a boatos de aí estar o jovem rei derrotado. A conversa entre o emissário e o guardião do mosteiro diz bem das controvérsias sobre a morte de D. Sebastião; por um lado, testemunhas que viram o cadáver do rei, por outro, os boatos da sua entrada na praça de Arzila, acrescidos das notícias que a matéria ficcional cria... No entanto, Manuel Antunes, que declara não ter opinião formada sobre qualquer das duas notícias, reafirma a situação precária em que se encontra o reino, que perdeu a batalha e com ela a flor dos portugueses, sem falar nos gastos, primeiro com os preparativos da jornada, depois com os resgates dos sobreviventes, num tom crítico das decisões do rei. O guardião leva-o a uma cela e pede que olhe pelo ralo da porta. O emissário vê um homem de joelhos a rezar, com a cara ou abaixada ou coberta pelas mãos, dificultando assim o reconhecimento, mas que se dá, para sua grande surpresa. Era D. Sebastião. O guardião explica que o homem que ali está é um pecador e penitente, que não quer ser identificado por quem era. Que tem pesadelos horríveis, que grita em meio ao sono, como relata ao emissário:

(...) Anos seriam pouco, em duração, comparados aos dias

horríveis que vai passando. Dilaceram-no mais os remorsos que os abutres aos cadáveres nos campos de Alcácer. Vive, em imaginação, cercado de mortos, cheios de ira, e de vivos que o acusam e pedem vingança, e é triste sina da criatura continuar a lutar contra tal imensidade de fantasmas. Metade do tempo luta consigo, com as sombras, com o mouro, com o destino, com Deus. A outra metade revolve o passado e delira com o que fez e não devia ter feito, com o que devia ter feito e não fez. Nos raros intervalos deste batalhar sem tréguas reza. Frei Salvador ouviu-o já de confissão geral. Segundo aquele meu irmão em São Francisco, é propósito de el-rei D. Sebastião partir para os lugares santos a penitenciar-se. (RIBEIRO, 1985, p. 40)

É este o estado de espírito de D. Sebastião que prevalece, com variações de intensidade, ao longo da narrativa. Com culpa, remorsos e arrependimento, numa atitude humilde reforçada pelo anonimato, D. Sebastião vive situações inusitadas e muitas vezes extremas, ao longo de 20 anos, sempre em companhia de frei Salvador, que desempenha papel de guardião, protetor, confessor, orientador. A desastrosa batalha e a fuga para Arzila e posteriormente para o mosteirinho de S. Vicente transformam o jovem arrogante e insensível a conselhos num penitente arrependido, num homem que ora sofre ora enfrenta os inúmeros reveses com obstinação e coragem. É como se a realidade se tivesse imposto e D. Sebastião tivesse finalmente entendido o sentido dos versos de Camões n' *Os Lusíadas*, "*Não se aprende, Senhor, na fantasia,/ Sonhando, imaginando ou estudando,/ Senão vendo, tratando e pelejando.*"¹⁰ Duro o aprendizado do rei sobrevivente. O narrador respeita o anonimato referindo-se ao rei fugitivo como o cativo, o prisioneiro, o barbirruivo, etc. etc., conforme a situação. Raramente D. Sebastião é nomeado. Sua situação é de fato paradoxal: ele é o rei que não é mais rei, que oficialmente foi dado como morto mas sobrevive.

Nos delírios febris ou oníricos¹¹, ou mesmo quando D. Sebastião já consegue elaborar um discurso lúcido sobre si próprio¹², Aquilino traz para a narrativa

10 *Os Lusíadas*, Canto X, est. 153, versos 6-8.

11 Cf., a título de exemplo, o solilóquio febril, depois de uma luta contra piratas, no mosteiro do monte Atos, em cuja vizinhança D. Sebastião e Frei Salvador permanecem por uns tempos, pp. 167-172: entre outros acontecimentos o rei refere-se à profanação dos túmulos reais que cometeu em Alcobaça e ao entusiasmo com que assistiu à morte de uma judia na fogueira num auto-de-fé.

12 Na sequência, os piratas declaram a paz e um deles vai ao mosteiro com ordem de prisão a D. Sebastião, rei de Portugal mas escravo fugido de Amorate III. Uma vez reconhecido, já não pode permanecer no mosteiro, sob pena de pôr em risco a vida de todos. Na véspera da fuga, o hígomeno, durante a ceiazinha, faz perguntas ao rei sobre a derrota em Alcácer Quibir: "e o rei, posto lhe pesasse fazer o relato de acontecimentos de que era protagonista (...), tão isento de amor-próprio que parecia despersonalizar-se, descreveu por que vias a sua fogosa e temerária mocidade se lançara na aventura da Mauritània." (RIBEIRO, 1985, p. 186). Cf. pp.187-197 em que a batalha é narrada do ponto de vista do rei, com reconhecimento dos erros e justificativas

romanesca todo o tipo de relatos que circulam sobre o Encoberto: dados históricos, profecias, lendas, informações mais ou menos disfóricas, correspondentes aos estados de espírito do personagem. O efeito é dos mais interessantes: D. Sebastião, o personagem aquiliniano, é composto de tudo que disseram sobre ele, bom ou mau, verdadeiro ou falso, exagerado ou exato. O narrador não toma partido quanto a correspondência ou não à verdade histórica nos vários episódios que vai contando da vida e da lenda do rei. No entanto, ao narrar e ao atribuir diálogos aos vários personagens, Aquilino, como anunciado na dedicatória, faz uso da linguagem que lhe é contemporânea. O efeito é de distanciamento do narrador em relação à matéria narrada e de atualização do discurso sebástico como um todo. Talvez por isso Óscar Lopes (1990, p. 9-10) considere, a meu ver erradamente, “sarcástica” a *Aventura maravilhosa*, que seria “a contrapartida” do romance histórico *D. Sebastião*, de Antero de Figueiredo. Não diria ser contrapartida do romance de Figueiredo em especial, mas sim da querela sebástica como um todo, com o amadurecimento que a distância temporal lhe confere e que a ficção legitima.

Voltemos ainda às aventuras maravilhosas vividas por el-rei ao longo de 20 anos. Com a intenção de ir para a Terra Santa e quem sabe viver ali o seu sonho de ser “capitão de Deus”, o navio em que viajam D. Sebastião e seu guardião é aprisionado por piratas argelinos. A vida entre os mouros e judeus de Argel é descrita com a vivacidade e o realismo próprios de Aquilino. Ou seja, a África moura é vivida por D. Sebastião no seu quotidiano mais ordinário e ignóbil, que é o do estrangeiro prisioneiro, leiloado por muito dinheiro, na expectativa que o seu dono consiga um bom resgate em curto tempo. É a antípoda do sonho de ser imperador do Marrocos. É a renovação do cativo do Infante Santo. Obrigado a remar em galés, sofre todo o tipo de agrúrias, mas consegue escapar. E assim se sucedem aventuras em um périplo por terras estranhas, sempre com resignação, à espera de um sinal divino que lhe apontasse a oportunidade de voltar a Portugal. Quando entende ser chegada a hora, dirige-se à Espanha e procura seu tio, Filipe II, no Escorial, já acometido da doença que o levará à morte, apodrecendo sobre um leito, comido por vermes, fétido e com dores lancinantes. É o último capítulo do romance e é o seu ponto alto.

Filipe II sabe que vai morrer mas ainda pensa no seu poder, gostaria de voltar a Lisboa e impor sua vontade para unificar de fato a Ibéria. Avisado de que um forasteiro insiste em vê-lo, manda-o vir à sua presença. O desconhecido, que parece-lhe familiar, acaba por se identificar como seu sobrinho. O tio faz-lhe perguntas para ter certeza de que é D. Sebastião. Este conta-lhe a sua aventura maravilhosa, narrada em estilo indireto livre que não me furto de citar, pois que é o resumo do romance e mais o que não conta e aconteceu:

Movido, talvez, mais pelo sentimento da inutilidade em que

de tomadas de decisão que levaram ao fracasso total.

redundaria o seu sacrifício do que pelo instinto de conservação, metera ao caminho de Arzila; de Arzila como viera parar ao convento dos piedosos, no cabo de S. Vicente, e daí, sob anonimato, às mãos dos corsários. Estes haviam-no despachado ao Grão Turco, para castigo duma tentativa de evasão, mas quisera a divina providência que a borrasca arrojasse a galé às costas da Calcídica, onde fora agasalhado pelos monges agioritas da regra de S. Basílio. Na montanha santa do Atos tivera ensejo de chorar os seus desvarios e penitenciar-se, até que por via indireta a mão de Deus o conduziu mais além. Tendo subido o Danúbio, de rumo a Flandres, encontrara certo dia com as tropas alemãs que se dirigiam em marcha forçada a socorrer uma praça forte da Romélia, acediada pelos turcos. O seu génio de paladino não lhe permitiu ficar indiferente ao aparato bélico e alistou-se no exército imperial. Caiu prisioneiro dos otomanos que o remeteram para Constantinopla onde novamente levou vida de galeote. Tendo conseguido evadir-se para a Pérsia, comandou a cavalaria do xá em mais dum recontro vitorioso com os janízaros de Amurat III. Da Pérsia, assinada uma trégua com a Sublime Porta, passou à Abissínia, onde se bateu contra as tropas de rás cismático e parricida, e foi galardoado pelo imperador com honras reais. Pelo Soldão, de leva com uma caravana, alcançou a Palestina. Palmeou a Terra Santa desde Sidon a terra de Moab, desde Jop a Galaad, e pode dizer-se que contou uma a uma as pedras da rua da amargura e os sargaços do Monte das Oliveiras. Esteve no mosteiro de Nossa Senhora do Vale de Josafat, dos frades menores, até que a inspiração do Senhor, forte como rajada, lhe mandara retomar a posse dos seus estados. (RIBEIRO, 1985, p. 217-218)

O romance narra com pormenores de realismo, como já disse, as aventuras até a saída do monte Atos. O que mais é narrado ao tio doente fica apenas resumido neste relato, verossímil se contrastado com o que é desenvolvido detalhadamente: arrependimento, culpa, reconhecimento de erros, pendor religioso e “génio de paladino”. Note-se que o propósito inicial de ir à Terra Santa cumpre-se enfim e lá recebe o tão esperado aviso divino para regressar a Portugal e reassumir o trono. Pede-o ao tio. Este, que há poucas horas se comprazia com poder que tinha, é desdenhoso com o sobrinho: menospreza Portugal e os portugueses, diz que aceita devolver a coroa com prazer porque quer limitar-se a governar Castela “povo com carácter, o que não sucede no resto da península” (RIBEIRO, 1985, p. 220). Manda Cristóvão de Moura dar guarida ao rei português: “Sua Majestade é meu hóspede. Não tem que dar mais um passo fora do

Escurial” (idem). E fitou o valido nos olhos com a fixidez imperativa com que ordenava eliminações físicas por razões de estado. Cristóvão de Moura entendeu o mandado sinistro.

Assim termina a aventura maravilhosa do rei. O Desejado continua Encoberto¹³.

Assim termina, pelo menos provisoriamente, a querela sebástica. O sebastianismo, monarquista e tradicionalista, integra-se no salazarismo, doutrina política que se propõe fundir todos os ideais reacionários lusitanos. Em paralelo, o racionalismo de Sérgio dilui-se no republicanismo de oposição a Salazar, privilegiando, como diferença, o ideal cooperativista, ora tolerado ora perseguido pelo regime, e que perde qualquer conteúdo messiânico. Sem sebastianismo, não há lugar para o anti-sebastianismo. Cabe à literatura e não à política fazer a síntese entre as duas correntes representadas respectivamente por Malheiro Dias e António Sérgio: o rei Sebastião de Aquilino Ribeiro não regressa a Portugal e é liquidado por Filipe II, como pretendem os racionalistas, mas depois de Alcácer vive uma existência marcada pela culpabilidade, pelo arrependimento, pela expiação, pela prece e pela coragem, como pretendem os idealistas. O que o debate de ideias não resolve, resolve-o afinal a fábula¹⁴.

Termino, deixando para a homenageada a questão de gênero literário que a leitura de *Aventura maravilhosa de D. Sebastião, rei de Portugal, depois da batalha com o Miramolim* necessariamente coloca: trata-se ou não de um romance histórico?

13 Aquilino Ribeiro regressará à figura do rei em uma das crônicas históricas reunidas em *Príncipes de Portugal* (1952) com o título significativo “Sebastião, o Desejado e Inverosímil”.

14 O regresso de D. Sebastião à literatura e ao cinema após o 25 de abril de 1974 insere-se na linhagem aquiliniana: é sebástica e não sebastianista, i.e., explora, sem qualquer crença messiânica, a personalidade excessiva do rei em termos ficcionais.

- DIAS, Carlos Malheiros. *Exortação à mocidade*. Nova edição precedida de uma resposta à carta-prefácio do sr. António Sérgio no seu livro “O Desejado”. Lisboa: Portugal-Brasil, 1925.
- FIGUEIREDO, Antero de. *D. Sebastião, rei de Portugal (1554-1578)*. 9 ed. rev. Lisboa: Bertrand, 1943.
- LOPES, Óscar. Coordenadas de Aquilino Ribeiro na literatura portuguesa. *Colóquio Letras*, n. 115/116, p. 7-14, mai. 1990.
- MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. 21 ed. Lisboa: Guimarães, 2004.
- NEVES, José Acúrsio das. *História geral da invasão dos franceses em Portugal e da restauração deste Reino*. Lisboa: Afrontamento, 2008.
- OLIVEIRA, Vítor do Amaral. *Sebástica*. Bibliografia geral sobre D. Sebastião. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 2002.
- PIRES, António Machado. *D. Sebastião e o Encoberto*. Estudo e antologia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- RIBEIRO, Aquilino. *Aventura maravilhosa de D. Sebastião*. Lisboa: Bertrand, 1985.
- RIBEIRO, Aquilino. *Príncipes de Portugal – suas grandezas e misérias*. Lisboa: Bertrand, [s.d].
- SÉRGIO, António. *O Desejado*. Depoimentos de contemporâneos de D. Sebastião sobre este mesmo rei e sua jornada de África. Precedidos de uma Carta-Prefácio a Carlos Malheiro Dias. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1924.

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016

RESUMO:

Há mais de três décadas Marilene Weinhardt vem se dedicando às nebulosas relações entre os discursos histórico e ficcional, tratando de traçar uma cartografia das fronteiras entre literatura e história. Nesse sentido, realizou uma sólida reflexão sobre a questão, partindo de textos teóricos originados em vários quadrantes, canalizando-os para a realidade latino-americana, no caso daqueles produzidos em outros contextos. A contribuição mais significativa, porém, é sua aplicação na leitura de um importante corpus literário produzido nas últimas décadas no âmbito da literatura brasileira. Tais leituras, mais que entender as intrincadas relações temáticas (e também formais), entre literatura e história, tratam de “dar conta de facetas da realidade brasileira e contribuir na delimitação dos esfumados contornos da identidade nacional” (WEINHARDT, 2002, p. 158). A partir desse legado teórico, o presente trabalho faz uma leitura panorâmica da obra de María Rosa Lojo (1954), seguindo as trilhas dos elementos históricos e da memória cultural argentina figurados na obra da escritora. Filha de exilados espanhóis que se fixaram na Argentina onde ela nasceu num interessante entre-lugar cultural, ela vem produzindo há três décadas uma obra multifacetada que circula entre a ficção, a história e a memória, num variado entretecido de formas e temas. Ler Maria Rosa Lojo pela ótica do pensamento crítico de Marilene Weinhardt é um exercício de literatura comparada que enriquece o pensamento dessas duas latino-americanas ilustres, demonstrando que a integração cultural platina deixa de ser uma quimera para transformar-se numa realidade pujante.

Palavras-chave: *narrativa ficcional histórica; literatura, memória, história; María Rosa Lojo.*

* FCL-UNESP-Assis.

ABSTRACT:

For more than three decades Marilene Weinhardt has been dedicating her studies to the hazy relationship between historical and fictional discourse, trying to draw a map of the boundaries between literature and history. In this sense, she made a strong reflection on the issue, from theoretical texts originating from various places, channeling them to the Latin American reality, in the case of those produced in other contexts. The most significant contribution, however, is its application in the reading of an important body of literature produced in recent decades within the Brazilian literature. Such readings, more than understanding the intricate thematic (and formal) relations, between literature and history, try to “give account of the facets of the Brazilian reality and contribute to the definition of smoky contours of national identity” (WEINHARDT, 2002, p. 158). From this theoretical legacy, this paper makes a panoramic reading of the work of María Rosa Lojo (1954), following the tracks of the historical element and the Argentine cultural memory presented in the writer’s work. Daughter of exiled Spanish parents who settled in Argentina where she was born in an interesting cultural in-between, she has been producing for three decades a multifaceted work that circulates between fiction, history and memory, a varied texture of form and themes. Reading María Rosa Lojo from the perspective of critical thinking of Marilene Weinhardt is a comparative literature exercise that enriches the thought of these two distinguished Latin Americans demonstrating that the platinum cultural integration is no longer a dream but becomes a vibrant reality.

Keywords: *historical fictional narrative; literature, memory, history; María Rosa Lojo.*

ESTEVEES, A. R.
*História e
Memória em
María Rosa
Lojo (Tributo
a Marilene
Weinhardt)*

“No entanto, passado e memória são constantemente permeados
por um terceiro elemento: imaginação”.

(WEINHARDT, 2004, p. 31)

1. “Herdeira da memória do exílio”

(...) a experiência individual e do passado familiar ousam a aparecer
sem subterfúgios (...)

(WEINHARDT, 2005a, p. 133)

Autora de uma ampla lista de títulos que tem como marca principal o trânsito por um entre-lugar discursivo em cujas fissuras florescem obras que propositalmente embaralham os gêneros tradicionais, María Rosa Lojo ostenta uma considerável produção literária desde sua estreia no panteão literário argentino em princípios dos anos oitenta. O primeiro livro de poemas é *Visiones*, de 1984; o primeiro livro de contos é *Marginales*, de 1986; e o primeiro romance é *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, de 1987. A partir daí vieram mais de duas dezenas de títulos e uma série de prêmios literários. Da mesma forma, seus livros vêm sendo traduzidos a diversas línguas e tem sido objeto de estudo em vários pontos do mundo.

Nascida em um país chamado exílio, essa argentina produto da diáspora republicana espanhola cresceu numa zona de fronteira em que se misturavam pelo menos três culturas diferentes, mas até certo ponto contíguas. À Argentina de uma “*Buenos Aires al Oeste*”, em Castelar, onde se fixou a família, corredor de saída para a imensidão do mítico pampa, somam-se a Espanha castelhana da mãe nacionalista, obrigada pelas circunstâncias a deixar sua Madri querida e a Galiza desse pai republicano socialista que esperou ansiosamente a morte do ditador Franco sem poder regressar ao torrão natal. Foi educada em uma escola argentina, que lhe ensinou uma pátria diferente daquelas que tinha em casa, em uma língua também diferente do castelhano materno e do eventual galego paterno.

Tendo que circular, desde o nascimento, pela diversidade cultural e, em muitos momentos, também linguística; especialista em traduções culturais, María Rosa Lojo acabou por enveredar pelo caminho das letras, talvez o mais propício para a construção de sua identidade senão em constante trânsito, pelo menos bastante provisória. Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires, pesquisadora do CONICET argentino, ela desenvolveu com brilho uma carreira acadêmica, ao longo da qual vem se dedicando ao estudo da literatura e da cultura argentina, com vários livros e ensaios publicados tanto em seu país, quanto no exterior.

No entanto, nesse amplo e diversificado campo de atuação podem-se encontrar algumas linhas norteadoras. Tanto na crítica quanto em sua criação literária, uma presença constante é a reflexão sobre a identidade do argentino, tecida no limiar do provisório, no entre-lugar (SANTIAGO, 1978) de conceitos moventes e passageiros sobre os quais se erigiu o discurso fundador daquela cultura, desde o século XIX: ou seja, civilização *versus* barbárie. Dissolver o maniqueísmo desse binômio, um tópico literário, mito e anátema político (LOJO, 2004a, p. 115), onde o primeiro termo representa o que veio do centro, da Europa civilizadora, e o segundo representa a exuberância da natureza local e a forma como os primeiros colonizadores trataram de adequar-se a ela, é o objetivo de quase todas as obras da escritora.

Nesse contexto, serão temas constantes, em sua variada obra, tanto o exílio quanto a fronteira, os limites das margens e dos gêneros e o papel da mulher nessa cultura. Na ampla lista de sua obra ficcional, chamam atenção seis romances históricos e três volumes de contos também urdidos no limite entre a ficção e a história, na modalidade narrativa denominada por Weinhardt como “ficção de caráter histórico” (1994, p. 49) ou simplesmente ficção histórica (2011). Curiosamente, o século XIX, momento em que a cultura argentina assenta suas bases e a literatura argentina publica seus textos fundadores, tem sido visitado tanto por sua pesquisa crítica quanto por sua ficção. Nesse conjunto, algumas obras têm como protagonistas os próprios escritores e cujo tema principal é a discussão da construção do universo literário argentino que, ao mesmo tempo, aborda temas caros à construção discursiva da identidade nacional. Assim, não apenas a biblioteca cultural ocidental e o arquivo histórico nacional, mas especialmente o arquivo literário nacional, são constantemente visitados e relidos pela escritora.

2. “Fronteiras e margens”

A diluição das fronteiras não só entre as formas, mas até entre os gêneros, e mesmo entre os códigos diferentes, não é um fenômeno inusitado na arte contemporânea.”
(WEINHARDT, 2002b, p. 148)

Etimologicamente, “fronteira” vem de *frons*, *frontis*, que também dá ori-

gem a frente e a frente. Assim, a mudança do ponto de vista é necessária. Não mais a atalaia distante, a última fortaleza diante do território inimigo, mas um cara a cara. Estar frente a frente, não com o inimigo, mas com o outro que afinal de contas pode, em seus olhos, refletir nossos desejos. Olhar o outro, ser olhado pelo outro. Desejar o outro, ser desejado pelo outro. Um outro que muitas vezes está dentro de nós e que só pode ser identificado pelo olhar de outro. Ou, de modo invertido, como na imagem no espelho.

A fronteira deixa de ser então uma linha divisória para tornar-se um lugar de comunicação, conforme Boaventura Souza Santos (1993). Já não há apenas este lado do rio e o outro lado do rio: há também o cruzar o rio, o mais importante, nesse processo. Além de abarcar amplos domínios, as fronteiras geralmente são porosas, permeáveis, flexíveis: são marcadas pelos deslocamentos (HANCIAU, 2005, p. 133).

O mais interessante é a mudança (LOJO, 2001, p. 87), diz um personagem do conto “El Alferez y la Provisora”, do volume *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), de María Rosa Lojo. Trata-se do tropeiro dom Antonio de Erauso, em sua última conversa com a Provisora, depois de ter sido o alferes dom Alonso Díaz Ramírez de Guzmán, a freira Catalina de Erauso ou o aventureiro Francisco de Loyola, entre outros. Nascido no final do século XVI, com corpo de mulher, e educado como freira desde criança, ele assume outras identidades, principalmente as de pícaro, aventureiro, soldado, jogador ou galanteador. Eventualmente contará e recontará sua história, voltará a usar o hábito religioso, encerrado em um convento. Tornará a ser homem outra vez, demonstrando que os deslocamentos não serão apenas geográficos.

Suas pernas fortes suarão por diversos caminhos do velho e do novo mundo: Espanha, Itália e praticamente todo o domínio espanhol da América, dos atuais territórios da Argentina e do Chile ao México, atravessando a cordilheira dos Andes várias vezes. Um constante deambular. Da mesma forma que cruza fronteiras naturais e físicas, também muda sua vestimenta e desempenha o rol social que o momento e o lugar exigem. Sua existência histórica é um singular exemplo de deslocamento de fronteiras e transposição de gêneros.

Dentro dos princípios da narrativa de extração histórica (TROUCHE, 2006), María Rosa Lojo transporta Erauso da história para a ficção, extrapolando uma fronteira mais, a dos gêneros textuais. Ela também dilui a fronteira dos tempos, ao trazer para o presente o relato das aventuras do passado dele, suscitando leituras plurais, não apenas do passado, como forma de romper discursos totalizantes e hegemônicos, mas também como forma de apresentar aos olhos do presente a possibilidade de ultrapassar limites considerados imutáveis durante muito tempo.

Processo similar ocorre com a visão do estrangeiro apresentada na história de amor entre Gabriel Iturri e o conde de Montesquiou-Fézensac, núcleo do conto “El Extranjero”, do mesmo volume. Embora os deslocamentos espaciais sejam menos grandiloquentes (os tempos são outros, as comunicações são mais

ágeis), Gabriel executa um movimento oposto ao da freira-soldado. Se Catalina de Erauso sai do Velho Mundo para exercitar a liberdade no Novo Mundo, onde por aqueles tempos tudo era permitido, Iturri abandona um Novo Mundo já dobrado aos modais do Velho Mundo e se dirige, numa viagem de retorno, ao Velho Mundo que então experimenta diferentes formas de ser.

Os movimentos do leque sinalizam esse movimento de ir e vir, de transpor normas e fronteiras. Se na provinciana Tucumán, em sua infância, o menino necessitava travestir-se e sob os trajes femininos, no teatro, podia representar/viver o papel que desejava, uma vez em Paris já não é necessária a farsa. Passará então a viver uma espécie de entre-lugar genérico, o do *dandy* efeminado, a meio caminho entre o masculino e o feminino. Nem um e nem outro: um e outro ao mesmo tempo. Embora o amor que vive ainda não possa, portas afora, dizer o seu nome; portas adentro, trata-se de um amor entre dois homens. O amor possível, real, entre dois homens, não mero espetáculo teatral. E todos os que frequentam o palácio dos amantes sabem disso. São homens dos limiares do século xx que não necessitam, como no caso da freira-guerreira do século xvii, travestirem-se, mas que podem, instalados nessa privilegiada terceira margem, viver sua vida, deslocando fronteiras e transgredindo gêneros.

Uma vez mais a ficção histórica rompe fronteiras, juntando nas duas pontas de um arco, o tempo do relato, onde esse amor era possível e existia, apesar do discurso hegemônico fingir que não existe, e o presente da narração, limiares do século xxi, quando já não se necessita encenar mais. A única encenação possível neste tempo é aquela que circula entre as naturais dúvidas existentes em uma identidade que deixou de ser fixa e passou a ser cambiante.

Assim, na fronteira entre literatura e história, María Rosa Lojo tece seus relatos entrecruzando fios de variada procedência. O resultado é um tecido, diferente e multicolorido, onde categorias tradicionais como gênero e fronteira se esgarçam fazendo brotar de suas riscas, significados múltiplos e ambíguos. Nesse contexto, a leitura dos relatos do livro *Amores insólitos de nuestra historia*, ilustra a ruptura de gêneros e o deslocamento de fronteiras, norte que direciona a tessitura dessas histórias de amor pouco lembradas por um discurso hegemônico que trata de encobrir fissuras. Pelas manhas do discurso literário, celebram-se então esses amores já não mais insólitos, mas criadores de uma nova realidade, prenhe de encontros e comunhões, em busca da unidade perdida nos estertores do mito (LOJO, 2001, p. 17).

Os dicionários costumam definir “insólito” como algo incomum ou pouco frequente. Também pode ser aquilo que se opõe às regras, à tradição. Enfim, o que se apresenta sob o manto do estranho. Nisso certamente pensava María Rosa Lojo ao escolher o título de *Amores insólitos de nuestra historia* para uma coletânea de relatos, tecidos no limiar entre ficção e história. Tais relatos contam insólitas histórias amorosas ocorridas com personagens que circulam, com maior ou menor frequência, pelos livros de história da Argentina.

O amor, por suas particularidades, geralmente associado ao mundo da sexualidade, é tratado como um sentimento pouco palpável e de difícil enquadramento no âmbito do racional. Da mesma forma, a história, que antes de se converter em ciência no século XIX, reunia relatos que costumavam misturar o factual com prodígios, mesclando acontecimentos mágicos e fatos cotidianos. Movendo com habilidade os fios narrativos, a narradora tece seus relatos, tratando de apresentar um enfoque diferente da história argentina, com suas gretas e fissuras. O mágico, o maravilhoso e o fantástico contribuem para expor uma realidade múltipla, na qual, a terra americana e seus primitivos habitantes, ocupam um relevante espaço e dando voz a atores normalmente excluídos da construção da história e da identidade argentina. Excêntricos e exóticos personagens ocupam, assim, não apenas o centro dos relatos, mas também o comando das narrativas, protagonizando uma série de amores que apesar de insólitos são históricos. Ou vice-versa.

3. “A cidadela literária (ou quando a história literária vira ficção)”

“Fazer com que escritores compareçam como personagens não se constitui exatamente uma novidade na literatura ocidental”.
(WEINHARDT, 1998, p. 104).

No desvanecimento entre as fronteiras dos gêneros tradicionais, com a mistura de vários tipos de discurso, também o diálogo entre a ficção e a historiografia literária se torna usual. Nesse contexto, é rentável a expressão “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon (1991), uma vez que entre as narrativas de ficção histórica há uma categoria que ficcionaliza a figura de intelectuais em geral, entre os quais estão os escritores. Escrever a história da literatura a partir da própria literatura é um caminho bastante trilhado pela metaficção historiográfica.

Nessas narrativas, a intertextualidade ocorre não apenas com a obra do escritor ficcionalizado, mas com toda a historiografia da literatura do período em que ele se insere. Muitas vezes, discutem importantes questões como a construção do cânone ou o papel do leitor e da crítica na construção e manutenção desse cânone, construção discursiva de determinado momento que flutua com o passar do tempo.

Na ampla lista da obra ficcional de María Rosa Lojo, destacamos aqueles títulos cujos protagonistas são os próprios escritores e cujo tema principal é a discussão da construção do universo literário argentino que, ao mesmo tempo, aborda temas caros à construção discursiva da nacionalidade. Através de uma sutil recriação do ambiente intelectual do século XIX, a escritora trata de discutir e de desconstruir o cânone literário de seu país, trazendo à tona um debate que

ainda hoje atija os ânimos naquele meio intelectual. Ao colocar escritores como protagonistas de suas narrativas de extração histórica, ela traz para o umbral do século XXI, com novos matizes, a discussão do papel do intelectual na construção do discurso que erige a nação.

Considerando a limitação natural deste trabalho, comentaremos brevemente quatro textos que trazem escritores como protagonistas: três romances e um conto. Seguindo a ordem cronológica de seus protagonistas na historiografia literária argentina, o primeiro deles é o conto “Amar a um hombre feo”, pertencente à já referida coletânea *Amores insólitos de nuestra historia*. Um de seus protagonistas é Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), sem dúvida o intelectual mais importante do século XIX argentino. Em seguida, serão abordados três romances que também tratam de escritores: *La pasión de los nómades* (1994) tem como protagonista o coronel Lucio Victorio Mansilla (1831-1913), cuja obra *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), se contrapõe, de certa forma, ao binômio civilização-barbárie, inaugurado por Sarmiento em seu *Facundo* (1840). *Una mujer de fin de siglo* (1999) trata de Eduarda Mansilla (1834-1892), uma das primeiras escritoras das letras argentinas, cuja obra, na mesma direção daquela de seu irmão Lucio, também procura mostrar uma Argentina que destoa do modelo vigente, seja pelos temas, seja por seu ponto de vista feminino. A última obra discutida, *Las libres del Sur* (2004), já ambientada nas primeiras décadas do século XX, aborda a formação intelectual de Victoria Ocampo (1890-1979), fundadora da revista *Sur*, e ficcionaliza o momento em que a mulher finalmente ingressa no panteão literário nacional, não sem resistências, evidentemente.

Ao contar a história de uma aventura amorosa do já velho e feio Sarmiento através das cartas de sua amada, a preterida jovem norte-americana Ida Wickersham, o conto apresenta um Sarmiento multifacetado; paradoxal, mas humano; que surge da visão privilegiada da amada, filtrada pelo desejo de mulher apaixonada que consegue enxergar nele não apenas o político que não mede esforços para conquistar seus objetivos, mas um homem solitário e fragilizado, que além do poder, também busca a realização do amor. A sensibilidade da escritora, consciente de que o olhar feminino, pouco considerado no estabelecimento do discurso da nação e do cânone literário, oferece outro prisma. Enriquece a leitura da vida e da obra desse homem que idealizou a construção de uma nação civilizada no deserto da barbárie argentina (HALPERIN DONGHI, 2005), mesmo que para isso não se devesse poupar sangue de “gauchos” (LUNA, 2004, p. 93). Contraditório, frágil e passível de engano como qualquer ser humano, mesmo quando se esconde atrás de um discurso aparentemente bem articulado, o Sarmiento que surge do conto difere da imagem infalível erigida pelos manuais escolares e do louco definido por seus inimigos políticos.

Transitando numa espécie de entre-lugar discursivo, no limite entre ficção e história, literatura e ensaio, María Rosa Lojo (1996) costuma afirmar que o estudo da literatura argentina do século XIX, que trata da ocupação das fron-

teiras, espaço conquistado aos nativos em uma série de guerras de extermínio, acabou por direcionar sua obra ficcional. Nesse sentido, pode-se dizer que sua carreira como romancista se consolida com a publicação, em 1994, de *La pasión de los nómades*, que tem como um dos protagonistas Lucio Victorio Mansilla, imortalizado no panteão literário por sua obra *Una excursión a los indios ranqueles* (1870). Esse romance, no entanto, foi idealizado e escrito paralelamente a *La "barbárie" en la narrativa argentina – Siglo XIX*, publicado no mesmo ano, livro em que Lojo estabelece, no âmbito da crítica, uma cartografia do discurso da barbárie, tão solidamente assentado nas letras argentinas.

Escritor, explorador, excursionista, militar, diplomata, político sem sorte, *gourmet* e quase *dandy* profissional, como o personagem se define nesse romance (LOJO, 2008, p. 40), Mansilla era sobrinho de Juan Manuel de Rosas (1793–1877), que durante décadas governou de modo sangrento, segundo seus desafetos, aquele país que acabaria dando origem à atual Argentina. Filho de um general, Lucio Victorio, da mesma forma que sua irmã Eduarda, teve a formação da elite de seu tempo, num verdadeiro entrecruzar da civilização e da barbárie. Como membro da oligarquia local, frequentou escolas cujo modelo era europeu e pode ler os principais clássicos do século XIX, de onde muitas ideias incorporou, não apenas no campo literário, mas também no político. Descendente de uma família “*criolla*”, ele cultivou aquilo que Sarmiento estabelece como pilar da barbárie e teve contato direto com o sistema econômico e social vigente, além de ter viajado praticamente por todo o país e ter participado, como militar, dos diversos conflitos de seu tempo.

Para tratar das aventuras e desventuras de Mansilla, elevado à categoria de protagonista de seu romance, Lojo se vale de uma complexa trama. Em seis partes, alternam-se duas vozes narrativas, que subvertem tempos e espaços convencionais, contando viagens espaciais e temporais. A primeira delas é um personagem ficcional, Rosaura dos Carballos, fada descendente da Morgana das sagas celtas, que abandona sua Galiza natal disfarçada em condição humana, numa viagem neo-imigratória, para refugiar-se na Argentina de fins do século XX. A segunda voz é do fantasma trans-histórico Lucio Victorio Mansilla que, cansado do monótono paraíso em que fora jogado, regressa à sua terra para observar como andam as coisas durante os primeiros anos do governo Menem (1989–1999). Recebendo um corpo provisório pelas mágicas de Rosaura, ele decide com ela, Merlin e o ajudante de ordem Manuel Peña, refazer o antigo périplo à terra dos “*indios ranqueles*”. Das aventuras desse grupo vagando nos rastros da aventura de Mansilla do século XIX trata o romance em questão.

Muito já se escreveu sobre *La pasión de los nómades*, talvez o ponto máximo da narrativa de Lojo. Nele aparecem de modo exemplar temas e formas que se repetem ao longo de sua obra, como a dissolução das dicotomias civilização-barbárie, campo-cidade, feminino-masculino, memória-esquecimento, centro-periferia, entre outras, como aponta Marcela Crespo (2008), em um dos

principais trabalhos sobre a escritora.

Profundamente metaficcional, a obra traz como protagonista um escritor que já no século XIX dialogava de forma exemplar e dual com o cânone estabelecido por Sarmiento. Por um lado, o livro de Mansilla se vale do modelo estabelecido em *Facundo* para a literatura nacional, ou seja, a mistura de gêneros (JITRIK, 2009, p. 60). Se a obra prima de Sarmiento pode ser lida como romance, ensaio histórico, geográfico, sociológico, ou mesmo manifesto político; da mesma forma, o livro de Mansilla também pode ser lido como romance, gênero epistolar, livro de viagens, ensaio histórico, sociológico, antropológico, ou manifesto político. (LOJO, 1994, p. 131)

Ao longo de *La pasión de los nómades*, Eduarda Mansilla de García, a irmã mais nova de Lucio, aparece retratada de modo carinhoso pelo irmão. Também fantasmal, ela dialoga com ele e se aproxima de Rosaura na esperança de descobrir o paradeiro de um baú perdido, no qual se extraviaram cartas e manuscritos. No entanto, apesar da aparição pontual nesse romance, cinco anos mais tarde, ela volta às páginas da ficção de María Rosa Lojo, desta vez como protagonista, em *Una mujer de fin de siglo*.

Pode-se considerar Eduarda como alguém que tentou cortar as amarras que prendiam as mulheres, mesmo aquelas das classes dominantes, a uma pauta unificada de comportamento. Embora tivesse se casado e constituído família, mãe de seis filhos, esposa de um diplomata que peregrinou por várias partes do planeta representado sua exótica república austral com pretensões de civilizada, ela tentou romper essa pauta. No entanto, autora de vários romances e livros de viagens, alguns dos quais publicados com pseudônimo masculino, ela não conseguiu um espaço relevante na república das letras, então dominada por circunspectos varões que destinavam à mulher o papel de lúbrica cortesã ou de angelical esposa e mãe carinhosa. Ao romper com o estereótipo, ela nem sempre foi compreendida e sofreu na carne o preço de sua insubordinação.

Assim, *Una mujer de fin de siglo* traz para as páginas do romance as reflexões de outra mulher de fim de século, a já reconhecida escritora María Rosa Lojo, que reconta a história de Eduarda, um século mais tarde. Já no prólogo, se reitera que não se trata de uma biografia, mas de um romance inspirado na vida da escritora. O contraponto, que em *La pasión de los nómades* se fazia com o ensaio sociológico e com o relato de viagens, agora se faz com as escritas do eu, biografias, autobiografias e livros de memórias. Também aparecem relatos de viagens, pela própria particularidade da vida de Eduarda.

Sem as rupturas temporais ou os elementos mágicos de *La pasión de los nómades*, a narrativa serena de *Una mujer de fin de siglo*, mais linear e realista, defende o direito da mulher de ser tratada com igualdade nessa sociedade desigual que era a sociedade argentina do século XIX. Contra o destino imposto pelas normas sociais construídas pela moral burguesa controlada pelos homens, rebela-se a protagonista do romance. Contra esse destino também se rebelam as

protagonistas de *Las libres del Sur*, romance que Lojo publica em 2004.

Apesar de o romance trazer no título um plural que deixa muito claro tratar-se de um conjunto de mulheres, o subtítulo dirige o olho do leitor para uma protagonista que concentra a representação de todo um gênero: *Una novela sobre Victoria Ocampo*. Também indica que o livro não se trata de mais uma biografia da grande intelectual argentina, fundadora da revista *Sur*.

Em suas quatro partes, o romance recria o ambiente cultural da cosmopolita Buenos Aires das primeiras décadas do século xx, que se orgulhava de ser civilizada, e conta as relações de Victoria Ocampo com intelectuais estrangeiros que ela protegeu e pelos quais, de certa forma, esteve enamorada. O Prêmio Nobel Rabindranath Tagore (1861-1941) visitou Buenos Aires em fins de 1924 e foi hóspede de Victoria por dois meses. O filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955), que já tinha estado no país em 1916, regressa em 1928-1929. O filósofo alemão Hermann von Keyserling (1880-1946), depois de mais de um ano de troca epistolar, encontrou Victoria em Paris, em janeiro de 1929. Apesar da frustração desses encontros, para ambos, ele veio a Buenos Aires ainda nesse ano, para uma série de conferências. Já o norte-americano Waldo Frank (1889-1945), com quem Victoria também manteve longa correspondência e com quem se entrevistou em Nova Iorque em 1929, foi um grande incentivador da criação de *Sur*, finalmente levada a cabo em 1931.

O romance, no entanto, traz para suas páginas outros intelectuais, tanto estrangeiros quanto argentinos, com os quais Victoria conviveu no período em que se consolidou sua formação intelectual, entre 1924, ano da visita de Tagore, e 1931, ano da publicação de *Sur*. Entre os estrangeiros estão o escritor francês Pierre Drieu de La Rochelle (1893-1945) e os arquitetos Le Corbusier (1887-1965) e Walter Gropius (1883-1969). O grupo argentino é composto especialmente pelos nomes que constituíram a equipe de redação de *Sur*: Eduardo Mallea (1903-1982), Maria Rosa Oliver (1898-1977) e Jorge Luís Borges (1899-1986), entre outros. Além deles, têm referência especial Leopoldo Marechal (1900-1970) e Roberto Arlt (1900-1942), dois vanguardistas que circulavam pela Buenos Aires daqueles anos.

Consciente de que arte e literatura são uma constelação simbólica que representa determinada comunidade, que inclui um imaginário, os valores, a memória, os conflitos e os medos dessa comunidade; consciente de que a literatura possibilita a experiência muitas vezes catártica de identificação, de reconhecimento e de indagação nos estratos mais profundos de um grupo social (LOJO, 2004a, p. 109), Maria Rosa Lojo também se vale do importante papel do intelectual. Em primeiro lugar, como crítica literária, tenta mostrar como se constrói o discurso identitário de seu país, a partir do pensamento literário. Como escritora, valendo-se das técnicas específicas dessa arte, como a ironia ou o riso regenerador, ela tenta desconstruir tais mitos, apontando suas fragilidades. Da mesma forma que se pode construir um discurso, também se pode desarmá-lo, como

um perito desarma uma bomba. Através das palavras, organizadas em eficiente discurso.

Passados mais de um século e meio desde a construção do mito glorificador da civilização, assentado em ideias oriundas do centro, pode-se constatar que tais construções discursivas não impediram no caso da cultura argentina a reiteração da violência e da opressão. O discurso hipócrita dos próceres tampouco tem ajudado os argentinos a superarem o trauma original da violência da colonização. Eliminar o nativo do discurso nacional, fingindo tratar-se de uma sociedade branca e europeia, não contribuiu para os argentinos resolverem seus problemas de identidade. Confiante na força da palavra, María Rosa Lojo, valendo-se da memória literária, retorna aos intelectuais do mesmo período da construção do mito e, através da releitura de suas obras, tenta encontrar elementos dissonantes não levados em conta ou pouco considerados pelo cânone. Em sua discussão da “literatura de fundação” (WEINHARDT, 2000, p. 86), centra-se principalmente em intelectuais considerados ex-cêntricos, como podem ser os irmãos Mansilla, para neles buscar elementos desprezados pelo discurso hegemônico. Seja a mulher, o indígena ou o gaúcho mestiço, na obra de Eduarda; seja o indígena ou o mesmo gaúcho, no caso de Lúcio V. Mansilla. Da mesma forma, a voz e o papel da mulher aparecem retomados através da ação e dos escritos de Victoria Ocampo ou das cartas de Ida Wickersham dirigidas a Sarmiento.

Ao ficcionalizar esses escritores, mostrando facetas pouco consideradas de suas obras e retomando suas palavras, a narrativa de Lojo resgata discursos esquecidos ou pouco considerados. Trazendo-os à tona, tenta encontrar outras soluções possíveis, trata de buscar novos caminhos para resolver velhas questões, feridas que resistem a cicatrizar.

Para proceder a explícita dissolução do par maniqueísta civilização-barbárie, a escritora se vale de uma inversão do enfoque que se constitui no ponto mais importante de sua obra. Desse modo, em especial nas narrativas aqui trabalhadas, opera-se um deslocamento da voz narrativa para a mulher, que vem lutando para conseguir um espaço na república das letras, neste caso particular a argentina, desde os primórdios da constituição de um sistema cultural e literário próprios. A isso se dedica Maria Rosa Lojo, com a releitura da república letrada que apresenta em suas narrativas históricas. No entrecruzar de vozes conjuradas, apócrifas ou emprestadas, flui um imenso caudal de palavras, entre as quais navega o leitor.

4. “Literatura, história, memória”

“Para todos nós há uma zona de penumbra entre a história e a memória, entre o passado como registro geral e aberto a um exame mais ou menos isento e o passado como parte lembrada ou experiência de nossas vidas”.

(WEINHARDT, 2002b, p. 15)

A pensadora argentina Beatriz Sarlo abre seu livro *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva* afirmando que o passado é sempre conflituoso. A memória e a história travam uma verdadeira queda de braço na tentativa de recuperar, através da reorganização de fragmentos que sobrevivem, um relato possível. Na complexa tarefa de captar o que já passou concorrem inúmeras variantes que extrapolam qualquer decisão individual ou coletiva. Há no passado, “algo inabordável”, uma espécie de lembrança que “irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar.” (SARLO, 2007, p. 9). Como as “visões de passado” são construções discursivas, uma vez que o tempo do passado surge no presente através da organização regida por procedimentos narrativos, tais construções, através de uma ideologia, tratam de criar um “*continuum* significativo e interpretável do tempo.” (SARLO, 2007, p. 12).

Decorrente da superação da história positivista vigente no século XIX, nota-se nas últimas décadas aquilo que Sarlo denomina de “guinada subjetiva” (2007, p. 15), quando o cotidiano ocupa o centro como forma de refutar as imposições do poder material ou simbólico. Nesse contexto ocorre, na representação do passado, uma valorização de detalhes e sujeitos marginais que, relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam agora diferentes métodos “e tendem à escuta sistemática dos ‘discursos da memória’: diários, cartas, conselhos, orações.” (SARLO, 2007, p. 17).

Tal material acaba incorporado pela literatura que usa a imaginação para preencher os espaços vazios que surgem nos interstícios da memória e da história. Decidida, desde o princípio, a encontrar uma terceira via que garantisse uma identidade possível, María Rosa Lojo conta em *Árbol de familia* (2010), a saga de sua família de desterrados, lançando mão de amplo repertório de relatos familiares. Também se vale da vasta tradição oral, na qual, em linhas gerais circula a cultura galega e da cultura escrita, a sólida tradição literária, no caso dos castelhanos. Embora a capa do livro indique claramente que se trata de um romance, outros paratextos (GENETTE, 2009), como a dedicatória, por exemplo, trazem-no para um curioso entre-lugar discursivo, “zona indecisa” onde se embaralham história, memória e ficção.

É a partir desse privilegiado lugar que escreve María Rosa Lojo. Ao encenar um jogo discursivo em que embaralha propositalmente sua memória pessoal com a memória de membros de sua família, recolhidas, selecionadas e organizadas por ela mesma, embora explicita essas vozes narrativas, invertendo ou contestando os discursos hegemônicos de determinados momentos, a escritora cria um relato assentado em uma zona de errância e de tensão. Como lugar de trânsito, ela cria a imagem de um corredor que equivale a um entre-lugar, uma zona porosa de fronteiras permeáveis e flexíveis, pelas quais pode-se deslocar facilmente (HANCIAU, 2005, p. 133). Terceira margem, caminho do meio,

zona de contato, entre outros, são diferentes denominações para essa zona criada pelo descentramento que debilita esquemas tidos até então como centralizados de unidade, pureza e autenticidade (HANCIAU, 2005, p. 127). A mulher toma a palavra, reorganiza a memória familiar e desconstrói o discurso hegemônico, criando um texto que flui e se transmuta, do romance ao poema, da crônica à epístola, do documento à narrativa, do relato de costumes ao relato maravilhoso, do ensaio à ficção. (LOJO, 2011).

Por esse corredor, que faz transcender espacialidades e temporalidades convencionais, por onde circularam seus personagens, também circula o discurso por ela proposto. Para superar o trauma do desterro e do exílio, cria-se uma espécie de memória apaziguada, memória reconciliada, memória feliz (RICŒUR, 2007, p. 504). Trata-se de um lugar onde tornar a ser o que já foi e o que não era. Recuperar o verdadeiro ser, intocado pelo desengano, pela guerra, pelo trabalho, pela doença e pela morte (LOJO, 2010, p. 133). Um lugar onde se está e não se está. Esse corredor, que aponta insistentemente para o além, mas através do qual também se pode fazer o caminho inverso, “só poderá incorporar a energia inquietada e revisionária do além se transformar o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder” (HANCIAU, 2005, p. 136). Isso parece ensinar ao leitor o texto de María Rosa Lojo.

Também de história e memória trata o último romance de María Rosa Lojo, *Todos éramos hijos* (2014). Frik, a protagonista, uma espécie de *alter ego* da própria escritora, guarda em seu escritório dezenas de caixas azuis de cartolina plastificada, identificadas e classificadas, onde coleciona o mundo de sua pequena memória. São seus arcanos pessoais, as memórias de sua linhagem, um bosque de documentos, fotografias, fotocópias, anotações, recortes de jornal. São os andaimes dos livros que tinha escrito e também as marcas de todas as obras que tinha lido. Em um momento de apoteose ela decide deixar de fugir, abre uma última caixa, até então escondida, e penetra em seu universo.

Seguindo a tendência da época, que privilegia o indivíduo ao encenar o passado (WEINHARDT, 2015a, p. 132), usando mais memória que história, com alta dose de autoficção (FIGUEIREDO, 2013), a escritora traz para o romance os percalços de sua própria geração, desde fins dos anos sessenta, centralizando a ação na última ditadura argentina, com suas funestas consequências. Misturando os fios da memória, da história e da ficção, ela oferece aos leitores um discurso metaficcional, altamente performático, onde se representa e tenta representar os caminhos entrecruzados de um grupo de jovens que sonharam construir um mundo diferente e acabaram se perdendo nos interstícios desse sonho.

E assim, de suas caixas-arquivo, a narradora vai retirando os documentos a partir dos quais orchestra a encenação do passado individual inscrito no passado da coletividade. Essa encenação da lembrança-imagem (RICŒUR, 2007, p. 69), ocorre em forma teatral, no nível temático, mediada pela narração. A imagem da lembrança transforma-se, então em relato. Num texto em que o vivido e o

escrito se confundem, a encenação do passado individual, duplamente representada no romance, o inscreve em um passado coletivo. Em todo caso, embora se equilibre tenuamente entre a história e a ficção, a narrativa de Maria Rosa Lojo não pretende ser história. Pode, portanto, circular livremente pela fantasia e até mesmo pelo delírio, por que não? Desaparece, dessa forma, o poder absoluto do arquivo, substituído pela criação literária.

5. Obras (quase) paralelas

“Criar em literatura é estabelecer diálogos entre textos”.
(WEINHARDT, 2015a, p. 122).

Há mais de três décadas Marilene Weinhardt vem se dedicando às nebulosas relações entre os discursos histórico e ficcional, tratando de traçar uma cartografia das fronteiras entre literatura e história, com o objetivo de “oferecer uma revisão bibliográfica e conceitual que permita ao leitor retomar a discussão, de forma sucinta, tal como ela se desenvolveu nas três últimas décadas do século XX”. (WEINHARDT, 2015a, p. 105). Nesse sentido, realizou uma sólida reflexão sobre a questão, partindo de textos teóricos originados em vários quadrantes, canalizando-os para a realidade latino-americana, no caso daqueles produzidos em outros contextos.

A contribuição mais significativa, porém, é a aplicação desse referencial teórico e metodológico na leitura de um importante corpus literário produzido nas últimas décadas no âmbito da literatura brasileira. Tais leituras, mais que entender as intrincadas relações temáticas (e também formais), entre literatura e história, tratam de “dar conta de facetas da realidade brasileira e contribuir na delimitação dos esfumaçados contornos da identidade nacional” (WEINHARDT, 2002b, p. 158).

Também há mais de três décadas María Rosa Lojo vem trabalhando a mesma questão em duas frentes. No âmbito da crítica literária produziu uma série de textos onde de uma forma ou de outra discute essa questão. Mais significativo para estas páginas, no entanto, é seu legado literário que transita, como é marca da literatura desse período, pelos vários gêneros.

Levando em conta a importância do deslocamento do eixo teórico-crítico para a América Latina quando se trata da produção literária mais recente (WEINHARDT, 2011, p. 51), consideramos apropriada a leitura da obra da escritora argentina a partir da sistematização do legado teórico da professora paranaense. Acreditamos que a leitura em paralelo da experiência brasileira realizada por Weinhardt ao longo dessas mais de três décadas com a experiência hispano-americana, na qual está incluída a obra de Lojo, enriquece os contrapontos e ajuda a iluminar a questão.

Ler Maria Rosa Lojo pela ótica do pensamento crítico de Marilene Wei-

ESTEVEES, A. R.
*História e
Memória em
María Rosa
Lojo (Tributo
a Marilene
Weinhardt)*

nhardt é um exercício de literatura comparada que enriquece o pensamento dessas duas latino-americanas ilustres, demonstrando que a integração cultural platina deixa de ser uma quimera para transformar-se numa realidade pujante.

- CRESPO BUITURÓN, Marcela G. *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: el exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*. Lleida: Facultad de Letras de la Universidad de Lleida, 2008. (Tesis de Doctorado).
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho*. Autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros, Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.
- HANCIAU, Nuncia. Entre-lugar. In FIGUEIREDO, Eurídice (org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: Ed. UFF; Juiz de Fora: Ed. UFJF. 2005. pp.125-142.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JITRIK, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: Ateneo, 2009.
- LOJO, María R. *Amores insólitos de nuestra historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- LOJO, María R. *Árbol de família*. 2.ed. Buenos Aires: Sudamericana. 2010.
- LOJO, María R. *La "barbarie" en la narrativa argentina. Siglo XIX*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- LOJO, María R. *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1987.
- LOJO, María R. Diálogo con Mercedes Giuffré. In GIUFFRÉ, Mercedes. *En busca de una identidad. La novela histórica en Argentina*. Buenos Aires: Ed. del Signo, 2004a. pp. 109-127.
- LOJO, María R. Fronteiras, finesterras e corredores. Do clichê ideológico à polissemia simbólica. In PINTO, Aroldo J. A.; MACHADO, Madalena; VILAVA, Walnice (Orgs.) *Nas dobras do mundo, a literatura acontece*. São Paulo: Arte e Ciência, 2011.
- LOJO, María R. *Las libres del Sur*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004b.
- LOJO, María R. *Una mujer de fin de siglo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- LOJO, María R. Nuevas fronteras en el fin de milenio. *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, México, N° 56, Vol. 2, p. 71-86, Marzo-Abril 1996. Disponível em www.mariarosalajo.com.ar. Acesso 31 jul 2010.
- LOJO, María R. *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- LOJO, María R. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- LUNA, Félix. *Domingo F. Sarmiento*. Buenos Aires: Planeta; La Nación, 2004.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ESTEVEES, A. R.
*História e
Memória em
María Rosa
Lojo (Tributo
a Marilene
Weinhardt)*

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2007.

SOUZA SANTOS, Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social. Revista de Sociologia*. São Paulo. USP, 5 (1-2), p. 31-52, 1993. *In* <http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0512/Modernidade.pdf>. Acesso em 28 de agosto de 2010.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. *América: história e ficção*. Niterói: EdUFF, 2006.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba, n.43, p. 49-49, 1994.

WEINHARDT, Marilene. Ficção e história: retomada de antigo diálogo. *Revista Letras*, Curitiba, n.58, p. 105-120, jul/dez 2002a.

WEINHARDT, Marilene. A ficção histórica depois de 2010: primeiros apontamentos. *Cadernos literários – FURG*. Rio Grande, v. 23, p. 121-135, 2015a, disponível em <https://www.seer.furg.br/cadliter/issue/view/496>. Acesso em 10 jun 2016.

WEINHARDT, Marilene. *Ficção histórica e regionalismo*. Estudo sobre romances do sul. Curitiba: Ed. UFPR, 2004.

WEINHARDT, Marilene. Filhos da geração de 1960/70: herdeiros da memória. *In* WEINHARDT, Marilene. (Org.). *Ficções contemporâneas. História e memória*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2015b.

WEINHARDT, Marilene. *Mesmos crimes, outros discursos*. Algumas narrativas sobre o Contestado. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. *In* ANTELO, Raul et al. (Org.) *Declínio da arte – Ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC; Letras Contemporâneas, 1998, p. 103-110.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. *In* WEINHARDT, Marilene. (Org.). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2011.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. *In* CORRÊA, Regina H. M. A. (Org.) *Nem fruta nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006.

WEINHARDT, Marilene. Revisitação ficcional à cidadela literária. *In* LIMA, Rogério & FERNANDES, Ronaldo Costa. (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Ed.UnB; São Paulo: Imprensa Oficial. 2000, p. 67-87.

Maria Eunice Moreira *

RESUMO:

Relação entre memória, identidade e poder no romance *Don Frutos* (2010), de Aldyr Garcia Schlee. Nos últimos dias de sua vida, Don Frutos, ou seja, Frutuoso Rivera, ex-presidente do Uruguai, recorda sua vida, através da memória e dos papéis de um velho baú, reconstruindo, a seu gosto, sua trajetória pessoal e política.

Palavras-chave: *Frutuoso Rivera; memória; identidade; poder.*

ABSTRACT:

This article analyses the relationship between memory, identity and power in Aldyr Garcia Schlee's novel, *Don Frutos*. In the last days of his life, Don Frutos, i.e., Frutuoso Rivera, ex-president of Uruguay, remembers his life through his memory and the papers from an old box, rebuilding, to his liking, his personal and political achievements.

Keywords: *Frutuoso Rivera; memory; identity; power.*

* PUC-RS

MOREIRA, M. E.
*Don Frutos:
Memória,
Identidade e
Poder*

*Definimo-nos a partir
do que lembramos e esquecemos juntos.*

Aleida Assmann

Não obstante o nexó entre memória e identidade tenha sido objeto de consideração por parte de estudiosos desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, propiciando diferentes concepções e entendimentos sobre essa relação, temas como recordação, história e identidade ganharam relevância mais significativa a partir da década de 1980, motivados por eventos que abalaram posições ideológicas e políticas. Aleida Assmann, em estudo sobre a recordação e a memória cultural, credita tal investimento, pelo menos na Europa, à “dissolução e recuperação de fronteiras políticas e culturais” (ASSMANN, 2011, p. 69), que provocaram a revitalização das identidades étnicas, fazendo aflorar a língua, a cultura e a história de grupos minoritários. Perguntas até então silenciadas sobre as origens e o passado começaram a suscitar questionamentos sobre “quem somos?” e a acionar uma história que, por razões diversas, ainda se encontrava escondida. Esse “passado recordado”, na expressão de Assmann, deu lugar a uma compreensão da história não mais como um estudo sobre o passado, mas uma “consciência coletiva que se manteve viva ou foi revivificada” (ASSMANN, 2011, p. 69).

Em artigo ainda inédito, Marilene Weinhardt chama a atenção para a relação entre história e ficção, afirmando que, em momentos de reordenação política, que alcançam também os espectros social e ético, “a evocação ao passado cumpre várias funções, por vezes antitéticas, por vezes erigindo-o como

modelo, por vezes, exorcizando-o com visas a sepultá-lo” (WEINHARDT, 2016). Com maior ou menor vigor, o passado ressurgue pela via da ficção, caracterizando um movimento que, segundo essa mesma estudiosa, pode ser denominado de “decantação”. Nessa perspectiva, o escritor elege o passado “diante da urgência e do desafio de presentificar este ou aquele recorte do tempo para ressignificar o tempo pretérito ou entender o contemporâneo.” (WEINHARDT, 2016).

Nesse contexto, a história torna-se mais do que uma disciplina, para assumir o papel de um *locus* de reflexão em que entram em jogo as lembranças e os esquecimentos dos indivíduos e das sociedades, impondo a reorganização da identidade, o que equivale a dizer, seguindo o pensamento da pesquisadora alemã, a reorganização da memória, que se manifesta na redenominação de logradouros públicos, na derrubada de monumentos e na reavaliação do discurso histórico. Essa reorganização, que implica a vivência da recordação, encontra campo fértil para o exercício e a reflexão no campo da literatura. Tomando por foco de análise os dramas de Shakespeare, Aleida Assmann observa que a recordação, nesses textos, aparece como modo de encenação, em três níveis, a saber: a) como nexos entre recordação e identidade pessoal, que recai sobre a instabilidade e a plasticidade das recordações; b) como nexos entre recordação e história, revelando o uso político de recordações históricas e o aniquilamento de recordações consideradas perigosas; c) como nexos entre recordação e nação, buscando o significado das obras literárias na constituição da nação e os motivos pelos quais uma nação necessita de história. Resultam dessa análise a transitoriedade das ações terrenas e o desfecho de que tudo será transformado em recordação – e é essa recordação que dá à vida a sua própria justificação.

Don Frutos, romance escrito por Aldyr Garcia Schlee, publicado em 2011, proporciona uma reflexão similar, ao trazer à tona a história de Frutuoso Rivera, personagem histórica que participou das lutas de independência no Uruguai, cuja biografia é repleta de feitos guerreiros pessoais. Conhecido pela alcunha de Don Frutos, Rivera desenhou uma trajetória que permanece na história oficial, entre registros positivos e negativos, entre lembranças e esquecimentos, possibilitando a discussão da recordação como fundamento do texto literário.

Antes de passar à análise da obra, recupero, brevemente, algumas informações para situar o autor no sistema literário.

1. O autor e sua obra

Desenhista e jornalista premiado nacionalmente, professor universitário nas áreas de ciências humanas e literatura, na Universidade Federal de Pelotas (RS), ensaísta, tradutor e ficcionista, Aldyr Garcia Schlee tem uma vasta obra ficcional, reconhecida nacionalmente pelo conjunto de prêmios recebidos. Seus livros circulam na América Hispânica, com tradução também na Europa e nos

Estados Unidos. Privilegiando o conto sobre os demais gêneros, Aldyr escreveu *Contos de sempre, Linha divisória, Uma terra só, O dia em que o Papa foi a Melo, Contos de futebol, Contos de verdades, Os limites do impossível – contos gardelianos, Contos da vida difícil, Memórias de o que já não será* – foi vencedor duas vezes da Bienal de Literatura Brasileira, promovida pela Nestlé do Brasil (1982 e 1984) e seis vezes do Prêmio Açorianos de Literatura, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (1997, 1998, 2001, 2010, 2011 e 2014), como consta em uma “nota do Editor” inserida na última página de seu último livro *Fitas de cinema*, lançado em outubro de 2015. Além de contos, Aldyr publicou *Camisa brasileira*, com o fotógrafo Gilberto Perin, uma tradução de *Dom Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, e, em 2011, o único romance que até hoje escreveu: *Don Fructos*, ficcionalizando uma histórica personagem – Frutuoso Rivera. Misto de brasileiro e uruguaio, pois que nasceu em Jaguarão, cidade fronteira com o Uruguai, Aldyr Schlee escreve em português e é traduzido para o espanhol (ou uruguaio, talvez ele o diga); pensa em espanhol e escreve em português, vive em Pelotas, mas está com a cabeça quase sempre do lado de lá, na Banda Oriental, que povoa sua fantasia desde criança, passada nas margens do rio que separa os dois países.

Don Frutos é um alentado romance que privilegia a figura do Brigadeiro General Don Frutuoso Rivera, duas vezes presidente do Uruguai, recuperando a trajetória desse político através de suas façanhas pessoais e profissionais. Escrito por um autor que tem forte relação com a história e a literatura do país vizinho, *Don Frutos* adentra no território da memória, pois que a vida de Rivera é remontada por várias pessoas que conviveram com ele, pelas mulheres com quem viveu e se relacionou, pelos políticos e militares que com ele se debateram, mas especialmente pela prodigiosa memória do general exilado. Muito mais do que revelar a passagem de Rivera por Jaguarão, onde se aquartelou, vindo do Rio de Janeiro, depois de um período de dois anos de exílio na fortaleza de Santa Cruz, *Don Frutos* é a memória de um homem, do que ele privilegia e organiza para recompor a sua história pessoal.

Doente e alquebrado, Rivera permanece na vila de Jaguarão, no extremo sul do estado mais meridional do Brasil, entre o inverno de 1853 a janeiro de 1854, pretendendo recuperar-se para partir em direção a Montevideu com a esperança de retomar sua posição política. É nesse espaço fronteiro que Rivera vive seus últimos momentos, padecendo de problemas intestinais e necessitado do atendimento constante de empregados e asseclas. O narrador do romance acompanha esse período em detalhes e promove um balanço de sua vida, através de diferentes vozes que traçam o perfil de Rivera. Para isso, o situa em um território “neutro”, entre a capital federal e sua terra de origem, espaço no qual pode refletir sobre a sua trajetória, distante dos acontecimentos que a moldaram, tanto no Brasil como no Uruguai.

É nesse “entrelugar”, assistido em parte por sua esposa, acompanhado por homens de confiança e por uma negra que tem a ocupação de atendê-lo,

entre documentos contidos em um velho baú que carrega na viagem, cheio de notas, jornais, certidões, enfim, uma realia múltipla, que o narrador cria uma realidade ficcional que seguidamente é abalada pela limitação da recordação, pela distância da vivência do fato ou pela morte de um informante que poderia aclarar o episódio ocorrido no passado. Documentos oficiais, cartas, editais, diários, depoimentos pessoais e de terceiros, retirados do velho baú, tudo serve como elemento para a (re)construção das “imagens prodigiosas que constituíram em vida as ilusões, as certezas, os anseios, os sonhos, as visões, os pesadelos, as lembranças, a imaginação e morte”¹ (p. 11) de *Don Frutos*. Por outro lado, são as recordações, as memórias e os esquecimentos que parecem sobreviver e é justamente o falseamento da história, a composição do discurso histórico através das “ausências” da memória e não de sua “presença”, que movimenta a obra.

Resulta daí não a biografia de Rivera ou a história da vida dessa personagem singular, mas uma narrativa em que *Don Frutos* mostra-se como um homem múltiplo e facetado, construído pela voz do narrador, mas também pela imaginação dos leitores, que são frequentemente convidados a participar da construção do romance. As escolhas do narrador falsificam, portanto, a biografia, a história e o próprio discurso histórico, subvertendo os gêneros, para, ao final, fazer emergir uma figura histórica revelada pela documentação, mas formada também por omissões, recordações e memória, territórios que, como sabemos, são pouco confiáveis.

O livro inicia com a chegada de *Don Frutos* a Jaguarão, ou melhor, com os preparativos para o recebimento de *Don Frutos* e sua comitiva à pacata vila do Rio Grande do Sul. A anunciada vinda do ilustre político é precedida por uma agitação incomum na cidade, pois embora os moradores soubessem quem era o homem que esperavam, desconhecidos eram os motivos de sua viagem e de sua permanência. A agitação chamava a atenção, pois antes da entrada de Rivera, emissários o precederam para alugar a casa onde ele moraria e acertar os detalhes de sua permanência. Entre silêncios e conversas, transitavam homens do Uruguai e autoridades do Brasil, reuniões eram realizadas entre os principais mandantes locais, exigindo a movimentação dos vereadores da Câmara, dos membros da Loja Maçônica, do vigário da Matriz, do comandante do Batalhão da Guarda. A cidade procurava manter sua rotina, mas o marasmo era quebrado a todo o momento. Brasileiros e uruguaios se cruzavam pelas ruas; uma antiga casa da rua do Fogo, esquina com a rua do Triunfo, que ficara fechada durante muito tempo, foi reaberta para abrigar o General e sua comitiva, e uma negra de ganho foi alugada por dez mil réis para cuidar das lides domésticas com a ajuda de três pretos velhos esmoleiros que andavam pela rua perturbando o sossego de mulheres e crianças.

1 Todas as citações do romance serão retiradas da seguinte referência. No texto, menciona-se apenas a página do livro de onde são provenientes as citações utilizadas. SCHLEE, A. G. *Don Frutos*. Porto Alegre: ARdoTEmpo, 2011.

Apesar dessa azáfama e “embora só se falasse na chegada de Rivera, e ela fosse dada como certa, ninguém na vila se animava a perguntar ou responder por quê”. (p. 22). Uma auréola de mistério ou de segredo cercava a presença do caudilho, pois se não eram claros os motivos de sua viagem, ainda havia o medo que rodeava alguns por ter de conviver, de muito perto, com a figura histórica de Rivera. Quando o General chegou à povoação, o dia era cinzento e uma névoa cobria as casas. O velho general vinha “recostado em travesseiros e almofadas, recoberto de pelegos numa enorme cama matrimonial, que não era sua, pequeno e encolhido como outro que não fosse ele” (p. 16). Rivera foi recebido com honras: dobre de sinos, continências, apresentação de armas, escolta militar, cortejo de autoridades e cumprimentos de boas-vindas. Saudado pelo Padre Themudo Cabral Diniz, vigário da Matriz, como “um herói da liberdade” (p. 29), mesmo fraco, teve ainda condições de agradecer a acolhida e reconhecer a distinção: “Ao chegar nesta fronteira, a um passo de meu país, sou recebido exatamente como se jamais houvesse arredado pé de minha Pátria e como se sempre estivesse aqui. Estou muito reconhecido por tudo. Isso é o que lhes posso dizer, de todo coração.” (p. 30)

Essa leitura superficial que apenas tem o sentido de localizar e de definir o tema desse grande romance simplifica por demasia a construção narrativa. *Don Frutos* é tudo isso, mas *Don Frutos* pode não ser nada do que eu disse e é na busca da subversão que também conduzo a minha leitura. Um dos aspectos renovadores da obra é a reflexão que provoca sobre o poder da escritura, sobre a memória e sobre o poder. Nesse sentido, o romance parece constituir uma biografia do político uruguaio, mas essa hipótese é rechaçada pelas constantes interferências de personagens de natureza variada (secretários, militares, religiosos, familiares, amantes, empregadas), cujos depoimentos ou opiniões se fazem ouvir no relato. *Don Frutos* também não é um livro de história, pois a narrativa atinge o campo da memória individual e das incertezas pessoais, contrariando as propriedades da construção histórica. *Don Frutos* também não se realiza plenamente como romance, porquanto a invocação de documentos, registros oficiais e testemunhos parecem distorcer o campo da ficção, apresentando a verdade dos fatos e impedindo a plena realização da ficção. Para escrever sobre essa personagem histórica, Schlee produziu uma narrativa de 511 páginas, resultado de uma pesquisa intensa em arquivos no Uruguai (Arquivo General de la Nación e no Museu Histórico Nacional, em Montevidéu) e no Brasil (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Fortaleza de Santa Cruz, na mesma cidade, como do Instituto Histórico e Geográfico, em Jaguarão).

Enfim, *Don Frutos* é um romance histórico? *Don Frutos* é uma biografia? *Don Frutos* é um romance ou um livro de história? Minha hipótese é a seguinte: *Don Frutos* transita pelo campo da história e da biografia, trazendo à luz a figura de um político e militar, Fructuoso Rivera, cuja vida e façanhas, recuperadas pela ficção, apontam para a construção de um sujeito múltiplo e

versátil, incapaz de ser apreendido pelo olhar de um biógrafo ou pelo discurso histórico. Para a construção de *Don Frutos*, o narrador apela a vários recursos estruturais, entremeando formas narrativas provenientes de diferentes textos introduzidos no romance. Embora a palavra seja privilegiada na narrativa para “gravar” a história do general Rivera, haja vista a multiplicidade de formas com que ela aparece no romance, *Don Frutos* acaba por solapar e subverter não só o gênero da biografia, mas também a própria história, ao revelar uma personagem construída mais pela memória, pelos apagamentos e pelo esquecimento do que pela escrita.

Retomo, então, a proposta de Aleida Assmann e busco analisar os três nexos observados pela estudiosa alemã, aplicados à obra do bardo de Stratford-upon-Avon, transportando-os para outro tempo, para outro contexto e para outra figura histórica.

2. Recordação e identidade pessoal

As recordações, permeadas pela subjetividade, tornam-se pouco confiáveis na narrativa de uma vida. No momento da recordação, o sujeito que rememora não tem à sua disponibilidade o acervo de episódios que constituíram a sua lembrança, mas um fragmento ou recorte desse conjunto. Fatos e momentos experienciados pelo sujeito passam pelo crivo da seleção, que acaba por decidir o que é acessível ou inacessível. O esquecimento, muitas vezes, é a capacidade que o sujeito desenvolve para se proteger de suas próprias lembranças, especialmente daquelas revestidas de propriedades consideradas negativas.

Em *Don Frutos*, isso ocorre em algumas cenas, particularmente associadas às mulheres. Como registra o narrador, “Frutos era um conquistador contumaz e impenitente: metia o olho em quanta mulher havia; não refugava qualquer que fosse por pelo ou pele; e, se lhe dessem escolha, elegia as maduras, de preferência viúvas ou casadas”. (p. 185). Em sua história, muitos foram os relacionamentos, os encontros e os fortuitos momentos de sedução com diversas mulheres. Por uma só, tinha respeito e admiração – Dona Bernardina, sua esposa legítima –, com quem teve apenas um filho, morto ainda criança. Com as demais, exercia seu poder de posse e mando, usufruindo-as e descartando-as, quer fossem elas do mesmo círculo social a que ele pertencia, filhas de amigos a ele confiadas, damas de conduta discutível ou a negra posta a seu serviço, em Jaguarão. Frutos lembrava de algumas, descartava outras da memória, mas guardava, nas lembranças, duas em especial – Cayetana e Bernardina.

Numa das cenas iniciais do romance, que transcorre nos primeiros dias de sua estada em Jaguarão, Frutos é posto à frente de Maria Antônia, atual mulher do platero Agustín Jove, o melhor gravador do Prata. Ao cumprimentá-lo,

Maria Antônia pergunta a Rivera: – “O senhor não se lembra de mim? Não sabe mais quem sou eu?” (p. 34). O general parece não se recordar daquela mulher que ele vê transformada, envolta em muitos panos, “apertada dentro de um vestido escuro de muito pano, muita dobra e muita roda”. (p. 34). Frutos havia “esquecido dela” (p. 34) e também de que ela ainda viveria na vila. Na sua memória, ele tem o desenho de outra mulher, que conhecera há muito tempo: as largas cadeiras, a alta e grossa cintura, sua voz lhana. Esses atributos, que ele retém na memória, não correspondem ao aspecto físico da mulher que agora ele tem diante dos olhos. Recuperando os atributos femininos, visualizados há muito tempo, Frutos chega ao reconhecimento da antiga amante por um jeito particular que ela mantém ou por uma voz que ele recupera pela memória: “Como não imaginar que só poderia ser ela? Como não saber que era ela, com aquela voz e aquele seu jeito?” (p. 34).

A recordação de Frutos o joga no tempo passado, recuperando detalhes do encontro com Maria Antônia, a então viúva do oriental Reducindo Pereyra. O lugar de encontro é ativado em sua memória: o antigo armazém de frutos nacionais estava praticamente abandonado; nele recendia o cheiro de couro, sebo, crina, lã; predominava a escuridão, quebrada apenas por um lampião; a sensação de desconforto vinha das pernas, onde as pulgas subiam e tomavam um feitio de botas. Frutos recorda, aqui, mais o contexto da situação do que a relação vivida com a mulher. Aliás, Maria Antônia, no passado, apresenta-se ao general como a vítima a ser oferecida para pagar-lhe por préstimos e pela honra que a ela é concedida de servir a tão ilustre patriota. Essa é a visão que ressalta da memória do general e sua atitude, assim avaliada, o exime de qualquer sentimento de culpa ou poder. Frutos é a autoridade a quem cabe o pagamento por serviços já efetuados. No âmbito do recordar e esquecer, como diz Assmann, “cumpre-se uma reorganização radical da identidade” (ASSMANN, 2011, p. 74), e Frutos aparece como um homem cuja ação é legitimada pelo comportamento da mulher, pela honra que a fêmea tem em servir a seu senhor.

Na interminável lista de mulheres do general, há um nome que, segundo o narrador, “provoca mais dúvida e controvérsia do que qualquer outra” (p. 183) e dessa, embora Frutos tenha lhe dedicado muita atenção, a ponto de ser necessária a interferência de Dona Bernardina, “já não se sabe – e se haverá, providencialmente, esquecido” (SCHLEE, 2011, p. 184) seu nome. Contudo, a história entre o general de quarenta anos e a sedutora viúva já sexagenária não foi apagada: “restam ainda breves lembranças e obscuros testemunhos que sobrevivem inapagáveis e imorredouros, amarrando numa sucessão de coincidências e casualidades comprometedoras.” (p. 184). Nesse caso, a diferença de idade entre os dois – 25 anos – seria a causa do impedimento, razão por que nada se afirma, embora se duvide que a tentativa de morte sofrida por Frutos deve-se a essa situação e que também a fuga do general, arrumada por Yuca, seu fiel auxiliar, tinha como causa o encontro furtivo com Cayetana. Muitos anos

depois desses episódios, o que dela se falava revelava que, mesmo mãe e avó, possuía um jeito peculiar e uma fala branda que ainda muito cativava.

Era uma época em que Frutos andava envolvido com muitas mulheres, pernoitando fora, tendo filhos com uma e outra, visitando muito uma casa aqui e outra ali, o que exigiu o questionamento de sua esposa Bernardina sobre esses casos, em carta enviada ao marido. Frutos contestou a esposa, em outra carta, datada de 25 de outubro de 1839, guardada, com zelo, no baú de documentos que o acompanhava. Escrita de próprio punho, ele assim se expressou:

Mi amada Bernardina

Sinto ter que ocupar-me de outra cousa, pero tu assim queres por teus juízos. Fazes uma injustiça a meu carinho e ao que tu vales para meu coração.

.....

É verdade e eu não poderei negá-lo jamais, que tenho relações com certa gente, mas elas não passam nem passarão jamais ao caso que possas haver inferido. Eu sou homem, tenho como outro qualquer minhas afeições e meus defeitos, pero nunca me acusará o observador de minha conduta que tenha deixado de cumprir meus deveres para com a sociedade e especialmente para contigo. (p. 187).

Ao mesmo tempo em que reconhece as críticas de Bernardina às suas atitudes, credita a procura a outras mulheres à sua necessidade de homem. No entanto, o sentimento de culpa ou certo desconforto vivenciado por Frutos pode ser evidenciado ao não preservar a carta de Bernardina, mas apenas a resposta a ela enviada. Certamente, a carta de Bernardina o irritou profundamente pela acusação que ela faz a seu comportamento. Na resposta à esposa, assina F. Rivera, forma simplificada usada quando não estava muito disposto ou quando pretendia revelar contrariedade, diz o narrador em nota apostada ao texto. (p. 188).

Frutos foi se erigindo como homem, respondendo às exigências de seu sexo. Possuir mulheres quando quisesse e as quisesse, entender esses relacionamentos como demonstração de virilidade, mas respeitar sobretudo a esposa e a pátria constituíram seu código moral e sua identidade como homem e como cidadão. Nesse ponto, nada há para se culpar ou se arrepender, pois os valores de fidelidade à pátria, deveres cívicos, falam mais alto que o contexto

pessoal e familiar, o que o exime de responsabilidade e colabora para forjar uma identidade masculina e forte, consoante com seu papel militar e político.

3. Recordação e história

É no baú de documentos, cartas, decretos, retratos, recortes de jornal e outros papéis que parte da história de Fructuoso Rivera é rememorada e revelada por Rivera com o auxílio de dois secretários ou homens de confiança: Don Pedro Onetti e Camilo Vega. Onetti é o secretário do general e a ele cabe buscar e ler a papelada, escrever anotações e redigir cartas. Vega é considerado a “sombra de Frutos”, o fiel companheiro que com ele esteve na prisão, a quem compete selecionar os documentos do baú e expurgar o inconveniente. Frutos é um homem iletrado, que “mal sabe escrever ou que não sabe, mesmo, escrever” (p. 296). Apesar disso, ao general está reservada a redação das cartas à esposa e aos familiares, os recados, as comunicações com amigos e as anotações sobre batalhas e memórias. Incapaz, porém, de prodígios com as letras, é tido como um homem perspicaz e inteligente, que “tem muito mais conhecimento e discernimento de todos os outros de seu tempo e de sua época, mesmo os que tenham seguido estudos seja aonde fora” (p. 297).

Frutos privilegia o documento escrito sobre o depoimento oral, razão por que recorrentes vezes solicita a Vega que escreva por ele. No contexto colonialista da América Latina, a opção de Frutos pela forma escrita tem seu sentido. Como assinalou Angel Rama, em *A cidade letrada*, a escritura constitui um signo de dominação e a letra grafada revela a dominação do europeu sobre o nativo, porquanto este desconhecia o código escrito. Frutos, nesse sentido, percebe que somente pela palavra escrita sua memória irá perdurar. A escrita de sua biografia torna-se peça fundamental para a manutenção de sua história e, por isso, é preservada no baú do general. Intitulado *Apontamentos da biografia militar do Brigadeiro General Don Fructuoso Rivera escritos pelo mesmo General*, o texto manuscrito de punho e letra de Rivera, composto por oito folhas, a última das quais, em branco e sem número, integra um códice mantido no baú. Esse documento abrange os anos de 1811, quando Rivera teria participado da rendição de Colla, até 1845, quando liderou a batalha de Índia Muerta. Nesse rol de atividades, constam todos os eventos militares dos quais participou e o sucesso neles obtido. O primeiro relato de 1811 é, contudo, contestado, pois há quem diga que seu batismo de fogo ocorreu em janeiro de 1807, no combate de Cardal, episódio ao qual o general nunca se referia.

Para satisfazer a curiosidade do Dr. Hart, médico de cabeceira de Frutos em Jaguarão, Vega vasculhou o baú à procura de um comprovante que o ajudasse a compreender a vida na América do Sul. Inglês de nascimento, para Hart essa

parte da América poderia ser um paraíso não fossem as constantes brigas de dominação. Vega encontrou, então, um maço de papel, agora com vinte e duas páginas, datado de 1829, com os seguintes títulos:

NOTAS BIOGRÁFICAS DO GEN. RIVERA

Notas biográficas do General Rivera furnished by himself in
October 1829

Notas biográficas do General Fructuoso Rivera 1826 (p. 230)

O alfarrábio parece ter passado pela revisão de Don Lucas José Obes – “coisa que Frutos prefere não recordar – até merecer uma redação final do grande amigo e correspondente de Rivera, Julián Espinosa”. (p. 230). O calhamaço foi examinado por Hart, que atestou estar o general envolvido “nas empresas, fadigas e riscos que mudaram por fim a deplorável sorte do território e do povo oriental”. (p. 233).

Entre um documento e outro é possível observar que Rivera preferiu a biografia aos apontamentos militares que norteavam o primeiro texto biográfico. Anos mais tarde, assumiu a proposta biográfica, remontando a vida e destacando o valor dessa vida como patrimônio nacional. Na *Introdução* que escreve à biografia, Rivera expõe que a nação precisa de heróis e assim que ele se apresenta. Consciente desse papel, anotou: “Os grandes acontecimentos são geralmente a soma dos grandes homens. Uns e outros passam à posteridade: os primeiros servem de lição aos mortais, os segundos devem servir-lhe de modelo”. (p. 231).

Se a mudança de foco é visível entre os dois textos biográficos, há outro ponto a considerar: a biografia de Rivera não se reporta ao seu nascimento ou a seus primeiros anos, mas recai sobre suas façanhas e a importância de sua atuação, o que subverte o gênero biográfico. Fructuoso Rivera era filho de Pablo Perafán de Rivera, dono de terras e gado na Argentina, casado com Andrea Toscano, com quem teve sete filhos, dos quais Fructuoso era o sexto. O futuro Don Frutos nasceu, portanto, como filho legítimo e de um abastado estancieiro, conforme consta no testamento de seu pai, guardado no baú de documentos. Frutos conhecia a sua origem, sua paternidade e sua herança, mas teria feito tantos comentários sobre os bens havidos e deixados por seu pai, que seria impossível reproduzi-los², conforme consta em nota aposta ao capítulo XIV do romance. Desconhecidos esses comentários, resta especular os motivos pelos quais não mencionou sua filiação, data e lugar, mesmo quando pretendeu escrever

2 Ver nota de rodapé constante no capítulo XIV do romance. SCHLEE, A. *Don Frutos*. Porto Alegre: ARdoTEmpo, 2011. p. 134.

sua biografia completa. Passados muitos anos, “ninguém se lembra, ao certo, quando Rivera nasceu. Já não se sabe, também onde e como ele nasceu (nunca se soube nada)” (p. 139).

Segundo Anna Caballé, especialista nessa área de estudos e ela própria autora de biografias de personagens da história espanhola, uma biografia enfoca “un relato sobre una vida real” e o biógrafo deve “armar una historia que aspire a la verdad humana”. (CABALLÉ, 2014, p. 8). Ao excluir de sua trajetória pessoal os dados de sua origem, paternidade e formação, Rivera afasta-se de sua vida real para construir uma “persona”, outra, diferente de si, ficcionalizando sobre sua própria vida. Nesse caso, a identidade que constrói é ilusória e falsa, embora preencha as finalidades a que aspira: permanecer na mente e na memória de seus sucessores como um soldado ousado e cumpridor de seus deveres.

Como também ressalta Aleida Assmann, é nesse ponto – o das relações entre recordação e história – que o apelo às recordações pode ter um uso político, sendo necessário apagar aquelas avaliadas como perigosas ou deformadoras da intenção do sujeito. Essa observação aplica-se especialmente a um acontecimento ocorrido entre Frutos e um velho índio, nos tempos da guerra guaraníca. A lembrança do fato foi provocada por uma carta, transcrita do guarani, encontrada no baú, e dirigida a um certo “`Fruto Rivero – alborotador de gentes e mensageiro de Malos e Buenos Entes`” (p. 290). Instado a lembrar o episódio, Frutos “diz que não tem muita lembrança desse índio” (p. 290) e “se mal não recordo” (p. 290), “esse não era hombre de cagar em campo aberto: tinha mais voltas que uma orelha; e se empacava, não recuava nem ia frente” (p. 290). Pelo contexto, fica evidente que Frutos se bateu com um homem forte, de valores, e na carta enviada ao político critica a tomada de suas terras pelos portugueses e a violação praticada também por Frutos sobre os territórios indígenas. Numa das passagens do texto, fica clara a questão em litígio e o motivo da rixa entre os dois homens. Registra a carta:

Mira Senhor, para que quando tu te morras e não te percas no Inferno como a ele se destinam os portugueses que de nós outros se ocupam e para que te livres dele com Deus e todos os anjos do Céu, te digo e previno: faz com que estes povos todos que vivem sem pecado com a Graça de Nosso Senhor Jesucristo e da Virgem Mãe se livrem dos que os oprimem e possam viver por si mesmos como se les determinou a Vontade Divina. (p. 291).

É justificado o motivo pelo qual Frutos mandou queimar a carta do velho cacique, pois ela desabona seu comportamento e sobretudo expunha sua culpa

na dizimação desses povos. Poucos dias após o recebimento da carta, Frutos invadiu e conquistou as terras dos índios, instaurando uma nova ordem nas antigas possessões, segundo a qual tudo estava bem, com fartura de gado, ervas plantas, um lugar onde “já não se respira senão liberdade” (p. 292). Em carta a seu amigo Lavallega, afirma sua disposição em trabalhar para favorecer a nova ordem: “Estou pronto para que tudo convenha ao bem geral da nação; mas que se faça ver ao mundo inteiro que estão enganados e que confessem que não são injustos comigo”. (p. 292).

A atitude de Frutos é típica de uma ação considerada por Assmann como envenenada, isto é, relações das quais decorrem culpas e vingança. Diz a estudiosa que “as relações envenenadas pela culpa e pela vingança são lavadas pelo esquecimento real, e nesse contexto é feita a oferta de um novo recomeço” (ASSMANN, 2011, p. 79). Frutos não só deseja queimar a carta do cacique, como promete um novo recomeço, desde que dele resulte a sua anistia. A anistia, porém, fica na dependência dos inimigos, pois caso não seja reconhecida a injustiça contra ele cometida, Frutos agirá novamente: “terei que fazer-me independente com minha Província; nela tenho quanto queira e possa precisar, e farei com seus recursos o que nenhuma outra pode fazer”. (p. 292). Assim agindo, retira de si a culpa individual e propugna por um bem maior e coletivo, que diz respeito à sua pátria e ao seu povo. A necessidade de apaziguar o conflito e promover a paz – pelo menos a individual – exige a transformação das recordações negativas, pois, como diz Assmann, “onde a história se perpetua como vínculo violento entre culpa e vingança, tudo depende de encontrar uma saída pela qual se possa deixar a história” (ASSMANN, 2011, p. 78) e, nesse caso, a eliminação da carta corresponde à eliminação final da culpa e sua presença na história.

4. Recordação e nação

Tradicionalmente, a escrita da história visava à preservação da memória. Escrever a história significava que os fatos e os homens que participaram de eventos significativos para uma nação ou comunidade seriam lembrados e perpetuados como modelares e teriam a função de aglutinar os grupos, garantindo a identidade comum. As imagens do passado servem para dar a força necessária ao presente, mas são as imagens do presente em que vivemos que serão inscritas para a posteridade. Assim, a reflexão sobre o que é registrado pelos historiadores (ou pelos narradores de ficção), sobre aquilo que é recordado e preservado pela palavra, atinge o cerne da discussão sobre a identidade.

A chave de leitura de *Don Frutos* encontra-se na seção denominada “Proposição”, que antecede o texto romanescos. Assinada por Aldyr Garcia Schlee e datada “como cento e cinquenta anos depois”, essa proposição constitui umas das hábeis estratégias do narrador, que estabelece com o leitor um pacto

de leitura e escrita pelo qual ambos são responsáveis por recompor “as imagens prodigiosas que constituíram em vida as ilusões, as lembranças, a imaginação e a morte do Brigadeiro General Don Fructuoso Rivera” (p. 11). Essa tarefa será empreendida pelo autor e leitor que, juntos, terão de recuperar aquilo que foi “olvidado dos tempos e da deslembração das gentes” (p. 11), numa luta contra o esquecimento, contra “as palavras e os sucedidos que por aí se extraviaram” (p. 11). Não se trata de propor que ambas as instâncias – autor e leitor – assumam um compromisso com a pesquisa para buscar as fontes históricas, os registros e as anotações existentes sobre Rivera, mas partilhar uma aventura mais complexa de descobrir uma pessoa real “agonista por formação, antagonista por obrigação e protagonista por vocação” (p. 11).

Quando assim escreve, o narrador torna o leitor partícipe do processo de escrita, mas, ao mesmo tempo, concede à ficção o domínio da narrativa. Reinventar dias e lugares, homens e mulheres, fatos e sentimentos da interminável viagem de volta de Don Frutos é o móvel da aventura. Dessa caminhada resultará, por certo, não apenas o político e militar que deixou seu nome na história, mas uma multiplicidade de sujeitos que a história perpetuou. Fructuoso Rivera não sairá das páginas do romance de Schlee no singular, mas no plural e, nesse caso, a alcunha com que ficou conhecido – Don Frutos – toma outra conotação ao ser invocada no título do romance.

Ao optar pela reconstituição através da memória, da recordação ou das deslembrações, como diz o narrador, penetra-se no campo da ficção e é sob esse império que a obra se realiza. Menos do que discutir o papel de Frutos para a construção da nação, alardear seus feitos em prol da unificação de seu país ou enfocar seu papel na história oficial brasileira e uruguaia, a questão que se coloca em jogo no romance *Don Frutos* é a da construção da memória histórica, da memória individual e da memória coletiva. Que restos do passado foram trazidos até o presente? Que rastros do presente serão levados ao futuro? O que pode ser preservado e recomposto pela memória?

Frutos tem consciência de que, para a história, só o que está escrito terá valor permanente. No entanto, sabe que há coisas não registradas no papel, mas apenas na memória. Sabe também que, ao final da vida, é quase inútil guardá-las, pois não há mais para quem contar e nem quando contar. Talvez por isso o narrador opte pelo caminho da ficção, pois esta e não a história podem inscrever o lembrado e dele fazer sua matéria. Talvez seja também por isso que a ficção domine sobre o histórico e que o romance encaminhe-se para o final envolvendo a morte de Frutos em uma aura de mistério, que só a imaginação pode preencher.

Quase ao final de sua vida, já às vésperas da morte, Frutos ordena que o baú seja entregue ao Governo. “Nele se encerram todos os anos de mi vida pública, e nele encontrarão mis inimigos documentos que provam que jamais hei deixado de servir a mi pátria”. (p. 508). No baú estava tudo – “o que se

passara e o que se imaginara, o que se passasse e o que se imaginasse, tudo, quase tudo estava ou ficava por escrito” (p.65). Arquivo dos fatos e dos feitos, o baú precisa ser preservado pela história, porque dele serão retiradas as fontes que escreverão a história. Contudo, o General sabe que mais do que as fontes; falará a memória e suas palavras finais sinalizam para isso “– Sabes, Pedro, que acabada na morte a vida, só o que fica é a memória?” (p. 509). Reúne-se, portanto, na obra de Schlee, um vasto conteúdo histórico que, submetido à força da ficção, assume uma atitude reflexiva e crítica que, acionada pela memória, busca compreender os mecanismos identitários de nossa formação cultural.

5. Ao final

A leitura de um romance como *Don Frutos* não se esgota nessa análise, certamente, mas ela permite algumas considerações, como fechamento desta proposta. Trata-se de um romance de grande elaboração técnica, de profundo domínio dos recursos narrativos e de complexa organização da trama. *Don Frutos* investe na história, assemelha-se a uma biografia, cria uma linguagem própria que, não sendo nem o português e nem o espanhol, estabelece uma identidade linguística própria a essa narrativa. *Don Frutos* pode ser lido como uma biografia de Fructuoso Rivera, personagem preservada pela história e pela memória; *Don Frutos* pode ser lido como um livro de história, pela revelação de fatos e episódios que sustentam o discurso histórico; mas *Don Frutos* precisa ser lido como uma obra de ficção, em que todos os elementos, ali elaborados por um exímio narrador, jogam o leitor no plano da invenção, burlando a história e falseando a biografia.

Volto à minha hipótese: *Don Frutos* é um romance que, se quer parecer verdade com a história, quer parecer biografia com a história da vida. Porém, a leitura que faço remete à discussão das relações entre memória, identidade e poder. *Don Frutos*, a personagem que conhecemos, é um hábil memorialista. Lembra, em detalhes, a sua vida com mulheres, com rivais, com subordinados, com chefias. Essa memória, porém, é a individual, a subjetiva, a que ele guarda para lembrar. A outra memória, a oficial, a escrita e produzida segundo os interesses da história, essa é a imagem que *Don Frutos* deseja preservar. A história guardará essa memória; os homens preservarão a outra, a que se faz pelo dito e pelo não dito, pela luz e pela sombra, pelos ramais do tempo e nas conversas de geração a geração.

Fructuoso Rivera ou *Don Frutos* que resulta dessa longa narrativa não é um, mas são vários, pois o narrador sabe que cada um, a seu modo, edifica o romance com os recursos de que dispõe. Não há uma história, mas histórias, no plural, como *Don Frutos* o foi. Essa personagem – histórica e ficcional – permanecerá através do tempo e do espaço, num constante desafio ao esquecimento, numa

MOREIRA, M. E.
Don Frutos:
Memória,
Identidade e
Poder

permanente batalha sobre o olvido, sem que dele se revele a verdadeira face, mas todas aquelas que somente a ficção é capaz de criar.

ASSMANN, A. *Espaços da recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CABALLÉ, A. El impulso biográfico. *Mercurio*, Sevilla, n. 166, dic. 2014. p. 6-8.

SCHLEE, A. G. *Don Frutos*. Porto Alegre: ARdoTEmpo, 2011.

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016

RESUMEN:

Este artículo indaga algunos aspectos de la cultura letrada durante la Guerra Grande (1843-1851) tanto en la ciudad sitiada, Montevideo, como en el gran territorio dominado por los sitiadores. Se indaga sobre el papel que desempeñaron los mediadores del impreso (tipógrafos, impresores), sobre cuánto pesó en la formación de los lectores la enseñanza y la propia práctica de las lenguas europeas – en especial el francés y el inglés –, que ensancharon las posibilidades de conocer el mundo moderno. Y, por último, sobre cómo fue o cómo pudo ser el consumo de la nueva narrativa – dentro de ella, desde luego, las formas de la novela histórica – que con los años afirmó la idea moderna de ficción y propició el surgimiento de una ficción local.

Palabras-clave: *Guerra Grande (1843-1851); ficción; públicos.*

RESUMO:

Este artigo pesquisa alguns aspectos da cultura letrada na época da Guerra Grande (1843-1851) tanto na cidade cercada, Montevideu, quanto no grande território dominado pelos sitiadores. Importa, neste artigo, estudar qual foi o papel que desenvolveram os mediadores dos impressos (tipógrafos, impressores); quanto pesou na formação dos leitores o ensino e a prática das línguas européias – em especial o francês e o inglês –, que ampliaram as possibilidades de conhecer o mundo moderno. E, por último, como foi o como poderia ter sido o consumo do novo romance – dentro dele, claro, as formas do romance histórico – que com os anos afirmou a idéia moderna de ficção e facilitou o nascimento de uma ficção local.

Palavras-chave: *Guerra Grande (1843-1851); ficção; públicos.*

ABSTRACT:

This article inquiry some problems into the literary culture during the Guerra Grande (1843-1851) in the besieged city, Montevideo, and in the countryside dominated by the besiegers. It is paramount to analyze the role played by the “print mediators” (typesetters, printers), the weight of the teaching and practice of European languages –specially French and English– which widened the possibilities of attaining knowledge about the modern world, and, finally, the characteristics of how the perusal of the new narrative –and within it, of course, the forms of the historical novel– was (or might have been), which eventually supported the modern notion of fiction itself and the future emergency of the local fiction.

Keywords: *Guerra Grande (1843-1851); fiction; publics.*

* Universidad de la Republica (Montevideo, Uruguay)

I

Aun después de 1843, cuando comenzó la Guerra Grande – como la llaman los historiadores uruguayos –, ignorantes del difícil destino que les esperaba, a Montevideo llegaban hombres, mujeres y niños con hambre de pan y de futuro. A ese gran puerto natural, libre de graves amenazas durante casi todo el conflicto, arribaban otros que pronto iban a ser muy necesarios. Desde distintas partes de Europa, desde la otra orilla del Plata bajo el dominio de Rosas, desde Brasil o incluso desde Chile iban y venían letrados, pero también artesanos y obreros preparados para la difusión de la escritura y la imagen.

107

Pese a la guerra, larga y devastadora para una zona en incipiente formación, la lectura y la escritura maduraron por el auspicioso proceso formativo general de aquel estrecho espacio físico en el que se amontonaban algunos miles de seres, repartidos entre una mitad de nacidos en el país y otra mitad de extranjeros. Para 1843 era fuerte la presencia de quienes eran capaces de sostener discusiones y promoverlas en varios impresos –públicos o particulares– tanto en español como en otras lenguas; por último, pero no menos importante, al menos hasta fines de la década del cuarenta hubo una afluencia significativa de mano de obra apta para producir impresos. Esos debates políticos e ideológicos lejos de cubrir todas las expectativas convivieron con la poesía y cada vez más con la narrativa, en especial las novelas por entregas difundidas en los periódicos, la mayor parte

traducidas del francés.

Un periódico que salía de lunes a viernes en Montevideo, el *Comercio del Plata* (1845-1858), publicó 1.850 números hasta la firma de la paz, en octubre del 51, y fue dirigido por el notable exiliado argentino Florencio Varela hasta cierta noche de marzo de 1848 en que fue asesinado en la puerta de su casa. Dentro de la ciudad asediada, en la que empezaron a brotar periódicos que, a menudo, se hundían para volver a emerger (Praderio, 1962), el *Comercio del Plata* aporta la mayor y mejor información sobre la idea de literatura más al día. En este periódico se registra la mayor cantidad de relatos de ficción, por él transcurren reflexiones sobre la naturaleza de los públicos, en él se hallan datos valiosos sobre los artesanos, sobre los medios materiales de impresión y, por último, sobre la enseñanza de lenguas durante el sitio. Todas estas piezas son engranajes del mismo circuito de producción, trabajo y práctica cultural, que algunos –como Florencio Varela– pronto se dieron cuenta de que era necesario amalgamar para obtener mejores resultados. Ya en su primer número, del 1º de octubre de 1845, el editorial del periódico define un proyecto de doble raíz local y ecuménica, porque siendo “*americanos de nacimiento y de corazón [...] no comprendemos entre los intereses Americanos y los Europeos diferencias que los hagan incompatibles, y menos que deban mantenerlos en lucha [...]*” (col. 3). Al amparo de estas compatibilidades nace una política editorial:

Ocuparemos una parte de la tercera y cuarta páginas en la publicación de una serie de obritas, orijinales ó traducidas, que procuraremos siempre que sean relativas á la América; y que formarán una colección de libros útiles, bajo el título de *Biblioteca del Comercio del Plata*.— La forma de publicación es la misma que se ve en este número: ella permite cortar las cuatro páginas del libro, para encuadernarlas oportunamente, dejando intacto el resto del diario. Los índices, títulos y demas se darán gratis á los subscriptores al concluir cada obrita, y lo mismo la carátula jeneral de cada tomo de la *Biblioteca*, cuando se halle completo. [...] La publicación de nuestra pequeña *Biblioteca* será independiente de la del Folletín, que destinaremos únicamente á escritos agradables. Poseemos una cantidad de cuentitos y novelillas realmente interesantes, traducidas expresamente para llenar con toda regularidad nuestro Folletín; mientras no podemos realizar el pensamiento que nos ocupa de llenarse con anécdotas y episodios de la historia americana, revestidos de forma literaria, y que no pertenezcan, por eso, al jénero de escritos, que formará la *Biblioteca*.

Esperamos que nuestro *Folletín* tendrá por lectores

principales la bella porción de nuestra Sociedad, que no puede hallar interés directo en el *Comercio*, que aparta con horror sus ojos de las escenas que hoy ofrece la situación política de estos países; que se hiela con razón, al ver columnas de guarismos en la *Estadística*; que tiene miedo al mar, para leer la *Marítima*; y que, después de satisfecha la curiosidad ilustrada y seria, que procura imponerse de lo que pasa en el *Exterior*, se reposa, con placer, en la lectura agradable de un *Folletín* (Nº 1, 2-3).

La tajante distinción entre *Biblioteca* y *folletín* divide al público. Asigna, por un lado, a los hombres cultos como si fuera algo natural –libreto entonces corriente–, el destino social y cívico aliado al ejercicio del pensamiento. Por otra parte, otorga a las mujeres el lugar de la imaginación algo gratuita análoga al margen de una pasividad en que privaba el entretenimiento alimentado por “*cuentitos y novelillas*”. Esa división territorial deja al descubierto dos cosas discontinuas: primero, una perspectiva limitada al predominio masculino y burgués; segundo, que el conocimiento de los avances del periodismo moderno se pondrían al servicio de sus propósitos. En esas condiciones cualquier impreso tiene relevancia, y el *Comercio del Plata* quiere presentarse como una pequeña colección de temas y textos contemporáneos de difícil acceso, textos escritos en otras lenguas y a los que se encargará de facilitar en traducción. Es decir, la traducción como efecto modernizador y actualizador de los debates sin los cuales no es posible construir la urgente ciudadanía en peligro de ser arrasada, de un momento a otro, por el enemigo que se identifica con la peor barbarie (Rosas y su aliado Manuel Oribe), la traducción como santo y seña de una lengua que debe ensanchar sus horizontes más allá de cualquier resabio colonial.

Salvo alguna excepción aislada, en aquellas circunstancias editar en libro estos escritos era un camino cerrado por los altos costos, por el riesgo continuo de que los insumos importados de pronto podrían cortarse, por un mercado restringido a unos pocos kilómetros cuadrados y a unos poquísimos millares de lectores. De ahí que los redactores de *Comercio del Plata* cuiden la integridad física del ejemplar del periódico que no se ve afectado cuando se recorta cada entrega de la *Biblioteca*. El mismo periódico importa como material para archivar, para releer. Este se preservará cuando se recorte la página de la *Biblioteca* impresa de los dos lados en forma invertida para que, una vez encuadernada con las subsiguientes, forme un cuadernillo al que se agregarán otros para componer al cabo un libro.¹

Si emprendimientos como el de una colección de temas y problemas americanos eran minoritarios, en su lugar, como en toda América (como en

1 Eso ocurrió con la colección completa encuadernada, que hemos consultado, que perteneció al investigador y erudito bibliófilo Horacio Arredondo. Antes de llegar a sus manos no sabemos quién era su propietario. Hoy se preserva en la Biblioteca central de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

toda Europa), la novela en folletín empezó a leerse con avidez. Algunos autores, como Alexandre Dumas antes que nadie, quien sería protagonista fundamental en 1850 cuando se publique en Francia *Montevideo ou Une Nouvelle Troie*, habían logrado una enorme y rápida aceptación justo cuando el conflicto estalló en la primera mitad de los cuarentas. El *Comercio del Plata* se sirvió de esta fuerza y trató de encauzarla. En esa *planta baja* del periódico no se ofrecieron sólo narraciones sino diferentes tipos de escrituras, porque como antes en Francia, según lo advirtió Marie-Eve Thérénty, el folletín fue un laboratorio de escritura, un espacio de experimentación discursiva que se sirvió de los problemas del día y que contagió con su retórica al mismo medio de prensa que lo alojaba (Thérénty, 2013). Sintomáticamente, en temprano homenaje de Eugène Sue, el periódico reprodujo en la sección “Folletín” el poema de la española Carolina Coronado “A Mr. Eugenio Sue por su obra *El judío errante*”. Más que la alabanza en sí, los versos finales, traspuestos por los editores al contexto rioplatense, hablan de su intención por defender la lengua francesa, su cultura y su *pathos*, contra el modelo español tan castigado, antes, por Sarmiento o por Alberdi o por Lamas:

Vos sois francés, la Francia os merecía:

pero no es patria mía;

y al ensalzar vuestro glorioso nombre

añado, tristemente:

¡oh, Dios omnipotente!

¿por qué no es *español* tan grande hombre!...

(Nº 60, 11 de diciembre 1845, 1)

110

En la misma dirección, pero más sardónicamente, otro texto publicado a fines de 1857 en la revista *La Semana*, escrito por una mujer que no firma o por un hombre que defiende los derechos de las mujeres y no se expone demasiado, responde al habitual menosprecio de las capacidades reflexivas de las damas. En ese relato, “La caja de costura (Cuadro de Lèò Lespés, contorneado por una señorita)”, litigan madre e hija. La primera afirma la necesidad de que las jóvenes se dediquen a las tareas de la casa eligiendo la “caja de costura” como metonimia y metáfora de la sujeción al varón y al hogar, y condena el “pérfido” territorio de la lectura de novelas; la segunda, llamada (irónicamente) María, postula que mejor se invierte el tiempo leyendo “*un romance de Sué ó de Alejandro Dumas*” que tejiendo crochet o cortando una pollera. Su madre, tras la cual se esconde la ideología patriarcal en estado crudo, responde escandalizada que “*preferir los romances y las novelas á los trabajos de agujas, [...] sería lo mismo que preferir la pizarra al diamante*”, sentencia con la cual el narrador busca diseminar el efecto contrario de sentido (Anónimo, 1990, 211-215). Una vez más, la doble referencia afirma la identificación de la novela folletinesca con la literatura francesa y fija dos autoridades: la de dos creadores populares que

se habían impuesto los años anteriores y, por otra parte, ya que Lèò Lespés es uno de los muchos heterónimos de Delphine de Girardin (1804-1855) cabe la posibilidad de que el texto atribuido hasta ahora a un autor (o autora) rioplatense en rigor haya sido una pieza traducida en Montevideo o en algún lugar donde se escriba en español. Como sea, este espiral de identidades que se solapan ponen el asunto de la escritura de mujeres y las figuras del lector en el centro de la escena, europea o americana.

“*Cuentitos y novelillas*”, a pesar del desprecio que trasunta el diminutivo, serán difundidos por el elitista *Comercio del Plata* porque sus hacedores saben que complacerá a un público mayor que, por eso mismo, podrá suscribirse para recibir el divertimento de lecturas nuevas. Un divertimento imprescindible para soportar los momentos más amargos, siempre y mucho más durante una guerra que ni por asomo da señales de agotarse cuando se publica ese plan, el 1º de octubre de 1845. Cuando entonces se estaba, además, en el clímax de la novela en folletín en Europa. Apenas un año antes habían aparecido las tres ficciones que consagraron la nueva forma narrativa (*Les trois mousquetaires*, *Le Comte de Montecristo* y *Le juif errant*).

En rigor, los antecedentes para la lectura de estas narraciones masivas eran muchos y fuertes, sobre todo de la prosa romántica que en las décadas anteriores habían tomado por asalto la sensibilidad de muchos lectores en todas partes. Como lo demostró Marlyse Meyer esas novelas fueron las más solicitadas en los gabinetes de lectura franceses, pero también en los de Rio de Janeiro. Es el caso de *Célestine, ou Les époux sans l'être*, *Les enfants de l'abbaye ou Amanda et Oscar* y *Saint-Clair des Isles* (Meyer, 2005, 35).

Ni en Montevideo –ni en el Cerrito, denominación que se asignó al gobierno de los sitiadores– conocemos la existencia de gabinetes de lectura. Si acaso, un poco antes, Jaime Hernández, librero e impresor español radicado en Montevideo en 1830, adonde llegó con el oficio de tipógrafo, pudo compensar la ausencia de un *cabinet de lecture* con la oferta de muy nutridas obras narrativas (Rocca, 2015).

II

A fines de 1837 la Librería de Hernández registró sus existencias en un catálogo que salió de imprenta poco después (*Catálogo...*, 1838). A juzgar por fuente tan relevante la poesía se retraía limitada a pocas decenas de volúmenes de escaso interés contemporáneo; tenían su lugar destacado los libros de religión, de historia, de ciencia, así como los diccionarios y gramáticas, pero el reino de la novela había triunfado. La mejor librería de la ciudad ofrecía *entretenida* narrativa castellana de antaño, como el *Quijote* (nueve ejemplares, que certifican

un interés sostenido, cuatro de ellos con láminas de autor no identificado) o sus novelas ejemplares (cuatro volúmenes) o el *Persiles* (también cuatro) o el *Lazarillo de Tormes* (apenas uno). Hasta donde nos es posible escrutarlos, dentro de la confusión general de autores y títulos que se acumulan esa lista de 1837, alrededor de cien piezas narrativas se ofrecían en el catálogo de don Jaime Hernández en un total de dos centenares, esto es al menos un 50% del total de las existencias de la librería.

Hay historias que se encontraban en ese comercio que continuaron siendo muy populares en diferentes lenguas hasta un siglo y pico después. Por ejemplo, *Bertoldo y Bertoldino* (un ejemplar),² *Matilde o las Cruzadas*, de Madame Cottin (seis ejemplares), que ochenta años más tarde seguiría leyéndose –tal vez por el prestigio adquirido en la primera mitad del siglo XIX– y se volvería a publicar en traducción por la activa (y popular) Biblioteca de la Nación de Buenos Aires, dirigida por Roberto J. Payró, editor de Machado de Assis en ese sello (Rocca, 2012). También se puede ubicar *Olimpia o los bandoleros de los Pirineos*, muy probablemente en la edición valenciana de la Imprenta de Gimeno, donde se había tirado un año atrás, según hemos podido verificar en viejos catálogos españoles. Hernández tenía en su comercio dos libros que fueron clave –como lo demostró Adolfo Prieto– para fundar una imagen de América para los europeos, pero también para los escritores hispanoamericanos: *Atala o el Amor de dos salvajes en el desierto*, de Chateaubriand (1801) y *Último Mohicano* (*The Last of the Mohicans*, 1826), de Fenimore Cooper, la novela americana más leída durante décadas en todas las Américas, la novela de aventuras que, además, inspiró a Sarmiento en su *Facundo* (1845) para comparar al nativo de la Pampa con el habitante del *far west*.

Hay, también, en ese catálogo otros títulos menos ligados a la historia de la alta literatura, pero que han sido fundamentales para los lectores y sus literaturas en América Latina. Se ofrece *Oscar y Amanda o los descendientes de la Abadía* (tres ejemplares), la misma historia que se leía mucho en Brasil, según lo ha documentado Marlyse Meyer. Idéntica cantidad de tomos podía encontrarse de *Saint Clair de las Islas*, novela escrita y publicada en inglés en 1803 por Elizabeth Helme, adaptada al francés un lustro después por Madame Isabelle de Montolieu y retraducida a otras lenguas desde esta fuente indirecta que, en rigor, servía para América Latina como matriz. El ejemplo merece una pausa.

Luís da Câmara Cascudo y Marlyse Meyer demostraron que *Saint Clair*

2 Se me permitirá un testimonio que algún valor tiene para el caso. En mi familia, de origen italiano y de escasas letras, habían pasado de mano en mano a lo largo de dos generaciones dos libros que recuerdo vívidamente: *Corazón*, de Edmundo d'Amicis, cuyas historias –en una edición en rústica, seguramente española, profusamente ilustrada a carbonilla– me leían a fines de la década del sesenta con la esperanza de forjar mi sensibilidad. También, en un ejemplar in 8° con una cubierta muy colorida, de algo que hoy puedo calificar como cierto expresionismo popular, mi padre atesoraba un *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*, uno de los pocos libros que hacia comienzos del siglo xx había pertenecido a su padre. Estas historias, algo más jocosas y bruscas, se me leían a medias. Con no poca sorpresa descubrí algunos años más tarde que esta literatura podía ser reutilizada para formas más complejas en *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt (1926).

de las Islas, novela de asunto medieval y caballeresco, promovida como “histórica” para otorgar un contrato de verosimilitud mayor a la materia narrada –episodios de crímenes constantes, historias de amor, lealtad y traición– excitó la imaginación popular en diversos puntos de Brasil. Esta evidencia la resaltó Guimarães Rosa en *Grande sertão, veredas* (1956), cuando dentro de su ficción recupera a *Saint Clair...*, que ha perdido la autoría entre sus admiradores, proceso típico de la literatura popular. Los habitantes de lo más profundo del sertão mineiro en la versión de Guimarães fragmentan el relato del cual se apropian reorganizándolo en sus constantes transmisiones y desde esas historias interpretan el mundo. Aunque pasó algo inadvertido hay otro episodio clave para la historia contemporánea de Brasil, en que se mezclan lectura, ficción, realidad cruda y violencia. Con menor repercusión mucho tiempo antes y desde una perspectiva refractaria a este tipo de textos, pudo pensarse la interpolación entre imaginario popular y literatura folletinesca. Al comienzo de la Guerra do Contestado un artículo anónimo del *Diário da Tarde* de Curitiba, datado en octubre de 1912, señala que una de las causas fundamentales para atizar la rebelión de los campesinos insurrectos ha sido las “leituras de Carlo Magno”, una de las tantas historias que se difundieron en toscos folletos vulgarizando las hazañas del héroe medieval en sus aspectos más violentos. Debemos este hallazgo a Marilene Weinhardt, quien lo ha exhumado en un libro fundamental para pensar las fronteras entre ficción histórica, crónica, testimonio, periodismo y otros discursos que registran o evocan esa terrible guerra afincada en el estado de Paraná (Weinhardt, 2000, 38–39). Nada semejante pudimos hallar en el Río de la Plata, durante este período sobre la diada violencia política y representación literaria en el campo específico de las prácticas de los de pocas letras fuera, claro está, de las apropiaciones de estas voces realizadas por los poetas gauchescos, fenómeno sobre el cual la bibliografía ya es caudalosa.

Para 1840 también triunfaba el registro de la novela sentimental. En los estantes de la Librería de Jaime Hernández descansaban nueve ejemplares de *Clara Harlowe* (1794), de Samuel Richardson, la mayor de las existencias del total bibliográfico de la casa. Esta extensa novela se había traducido al español apenas dos años después de su edición original y en 1829 volvió a publicarse en París y también en Madrid en tres volúmenes, en rigor retraduciéndola del francés.³ Hasta ahora, ninguna historia nacional de la literatura de cada uno de los países del Río de la Plata, ya que increíblemente no existe ninguna que los conjunte, ha registrado el más mínimo eco de la presencia de estas ficciones marginales

3 Por la proximidad de la fecha tal vez Hernández ofertaba la edición titulada *Historia de Clara Harlowe. Novela traducida del inglés al francés por M^e Le Tournier, siguiendo en todo la edición original revista por su autor Richardson, y del francés al castellano por D. José Márcos Gutiérrez*. Segunda ed. corregida y enmendada. Madrid, Imprenta de Repullés, 1829. (Ápud. https://books.google.com.uy/books?id=JXG1GZoUun4C&pg=PA10&lpg=PA10&dq=clara+harlowe&source=bl&ots=-QfHREsMWD7&sig=4DuIn357DaPp2kZss24sPBiUU5E&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwivh-c6wv__MAhXCph4KHUyjB0sQ6AEIazAN#v=onepage&q=clara%20harlowe&f=false (Consulta realizada el 29/V/2016).

al canon. Sin ellas, como ya es ostensible, no se hubiera construido ninguna literatura vernácula, ya sea como escritura ya en cuanto prácticas de recepción individuales y colectivas.

La ficción podía aportar a los adolescentes otros escapes para su imaginación o abría a los adustos señores una salida para sus preocupaciones diarias; hasta los niños de las clases acomodadas pudieron obtener mejores posibilidades de entretenimiento en el acto de leer. Las mujeres empezaron a participar de modo activo en el mercado imaginario, ahora no sólo (o no exclusivamente) leyendo vidas de santos, devocionarios o catecismos –como el famoso del Padre Astete, del que en la Librería de Hernández hay un solo ejemplar a fines del 37– sino, sobre todo, leyendo novelas más o menos complejas y, si acaso, libros de esos que hoy se llaman de *autoayuda* que, con sus estereotipos, procuraban compensar represiones surtidas, como *Mujer sensible* (del que había un ejemplar) o *Mujer feliz* (tres piezas). Por esos mismos años nos ha llegado el testimonio de un testigo privilegiado y lúcido de la vida rioplatense, el culto francés Benjamin Poucel, quien después de un pasaje por Montevideo en 1845 ya estaba radicado en el oeste del territorio, en el departamento de Colonia, dedicado a las tareas rurales. Cuando los gobiernos de Francia y de Inglaterra intervinieron a favor de Montevideo, el jefe de los sitiadores, el General Manuel Oribe, como indiscriminada represalia, dio la orden de tomar prisioneros a todos los ciudadanos de este origen que encontró en el vasto territorio bajo su mando. Entre ellos fue detenido Poucel, a quien se condujo desde el extremo oeste hacia el centro del país, al pueblo de Durazno. En *Les otages de Durazno*, libro extraordinario en el que se desborda el apunte autobiográfico sobre ese raro cautiverio que le permitía circular entre los límites de un pueblo rústico, Poucel observó que la educación de las mujeres orientales era muy deficitaria; no así su inteligencia y sensibilidad:

[...] ante la falta de objetivos y de maestros para emprender estudios serios, las jóvenes se dedican generalmente al estudio de las lenguas vivas. Como son muy capaces, aprenden con facilidad inglés, italiano, portugués y, sobre todo, francés. Su preferencia por esta última lengua se debe a su afición por la lectura de *nuestras novelas principalmente*, esos dulces venenos mezclados con flores... En definitiva, estudian poco, pero leen y mucho (POUCEL, 2001, 45).

En otros términos, habría que creer que el género impulsaba la cultura letrada desde mujeres de la burguesía (alta o media) que, alrededor de 1840, sobre todo leían novelas francesas, mientras otras mujeres y hombres (por qué no) poco o nada familiarizados con el francés podían leerlas en las frecuentes traducciones de la prensa montevideana. Ese aceitado motor de la ficción nueva

conspiraba contra la idea de ciudadanía que buscaban los letrados de las nuevas naciones, quienes trataban de crear una literatura por mediación de la europea sin que esto supusiera debilitamiento alguno de ideas y sentires americanos, un mito urgente y de complejísima construcción. Quizá ese modelo de novela alcanzó la primera pieza admisible para sus propósitos en *Amalia*, del argentino José Mármol (luego exiliado en Brasil), que comenzó a publicarse en *La Semana* de Montevideo en 1851, en la que se mezcla una historia sentimental con la denuncia de la contemporánea tiranía rosista. O pudo tolerarse en la posterior *Caramurú* (circa 1855), de Alejandro Magariños Cervantes, en la que otra historia de amor –ahora entre un gaucho y una doncella hija de estanciero– procura acercarse al lenguaje, las costumbres y la naturaleza de la región.

Con brillante y violenta claridad en 1853 Sarmiento hizo el deslinde entre estos discursos que evoca la distinción entre la biblioteca americana y las “*novelillas*” de la que habló Florencio Varela en su editorial del diario montevideano. Las siguientes anotaciones de Sarmiento sobre producción, lectura, públicos y novela aparecen intercaladas en un informe sobre la educación argentina, en el que capitalizó otros trabajos similares realizados en el exilio chileno desde una década atrás:

A la Biblia, pues, se han sucedido los libros profanos, y entre estos libros, vergüenza da decirlo y hasta profanación parece, las *novelas* han sido y continúan siendo hasta hoy el estimulante a la lectura, en los pueblos que, como los nuestros, carecen de nociones generales, de historia propia, de debates religiosos o políticos, y de nociones científicas de industria. ¡Las novelas! Así tan inmorales como las clasifican todos, las novelas son el primer libro que despierta el deseo de leer, que deja nociones en el espíritu, y corrompiendo como se dice, rescatan a muchos del entorpecimiento que trae la falta de toda emoción comunicada por un pedazo de papel escrito. No hacemos el elogio de la *novela*, cuando quisiéramos, por el contrario, sustituirle [por] libros más provechosos. Señalamos un hecho de todos conocido. Las imprentas americanas no producen otro libro para la general lectura, porque es el único que encuentra lectores y compradores.

¿Hay otros libros que el *Don Quijote* o el *Gil Blás de Santillana*, que estén en cierta proporción generalizados en América? Nosotros no conocemos sino *El Judío Errante* y los *Misterios de París*; pero en uno y otro caso no vemos sino el hecho *material* de las numerosas ediciones que de ellos se han hecho en español, por donde se ha logrado que una buena porción de ejemplares se difunda en la sociedad (Sarmiento,

Los debilísimos estados platenses podían hacer muy poco contra esta literatura. La educación había incorporado sólo un porcentaje pequeño de la población, excluyendo a la mayoría de las mujeres quienes, como muchos varones, si acaso se alfabetizaban en sus hogares o en pequeñas instituciones particulares. La Biblioteca Nacional de Montevideo se había refundado, después de múltiples postergaciones y tropiezos, poniéndola en manos del poeta Francisco Acuña de Figueroa, y juntándola a las funciones de Museo Nacional. Pero vegetaba casi huérfana de presupuesto y de funcionarios (Mascaró y Sosa, 1882; Scarone, 1916).

III

Contra los deseos de fortalecimiento de una literatura local se acelera la traducción de novelas sentimentales y de aventuras. A la vanguardia de los impresos, la novela ayuda a impulsar el periodismo incorporando más lectores que los que arrimaban los estudios *de situación* o los escritos polémicos. Hacia 1845 el nuevo proyecto simbólico avanza junto a una adecuada infraestructura técnica, capaz de mantenerlo con vida, como puede verse en la nota que también sale en el número inicial con el título “Imprenta del Comercio, Calle de Misiones N° 88”:

116

Este establecimiento tiene grande abundancia de tipos de todas clases, elegantes, y enteramente nuevos; signos de astronomía, matemáticas, medicina, y demás que se usan en obras científicas; una fundición de caracteres griegos; las letras y acentos estraños a la lengua española, pero que se usan en las extranjeras; jerolíficos (sic) y adornos de todas clases; hermosas prensas de fierro muy perfeccionadas; y en una palabra, todo lo que constituye una excelente Imprenta.

Los directores conocen los idiomas ingles, frances, italiano, portugues y latino (sic); pueden atender por sí mismos á la corrección de los trabajos que se encarguen en esos idiomas, dándolos tan depurados de errores tipográficos como los escritos en el idioma del país.

Los que encarguen alguna obra podrán poner el papel de su cuenta, ó elegir entre las varias clases del que tiene la casa, según mejor les convenga.

La Imprenta solo será responsable de los errores de impresión y ortografía; pero no de otras faltas, que haya en los

originales que se la remitan.

Los precios nunca serán más altos que en otras Imprentas, en igualdad de circunstancias.

Toda obra, sin ecepcion, se pagará totalmente, ántes de llevarla de la casa.

Otro aviso del 16 de mayo del 46 pauta los avances en la edición y encuadernación de los incipientes talleres gráficos locales. Contra las adversidades imperantes, además de periódicos e imprentas la ciudad cercada ya tiene obreros gráficos y artesanos para ocuparse de diferentes renglones en la factura del libro. Suficientes, incluso, como para que en 1843 se forme una “compañía de tipógrafos” del ejército de reserva al mando del librero Jaime Hernández con el grado de capitán (ROCCA, 2015). Como al pasar, un aviso sobre *Viajes a la América meridional*, de Félix de Azara, permite calibrar un cierto público que, aun en pequeñas proporciones, absorberá este producto:

Esta obra, que forma por sí sola el 2º volumen de la Biblioteca del *Comercio del Plata*, se halla á la venta e la oficina de este diario, á patacon y medio el ejemplar.

Los que le quieran encuadernar pagarán á mas exactamente lo que tome el encuadernador, segun la clase de forro que se pida (Nº 180, 16/V/1846, 4, col. 3).

Otros talleres eran capaces de imprimir hojas, periódicos y trabajos de mayor envergadura. En el mismo *Comercio* se daba cuenta de que la Imprenta de la Caridad se modernizaba mientras cambiaba su razón comercial: “*Habiendo pasado este Establecimiento á manos de una nueva sociedad, se ofrece al público para hacer toda clase de trabajos á precios sumamente acomodados; para lo que cuenta con un elegante surtido de tipos, viñetas, adornos, etc.*” (Nº 101, 31/I/1846, 3). Por lo demás, si muchos tipógrafos y linotipistas vivían de su oficio quizá también los encuadernadores podían mantenerse con el suyo. El 23 de diciembre de 1845 Juan Marella, quien por su apellido tal vez era un italiano recién llegado a Montevideo, da a publicidad en el *Comercio del Plata* que es “*Encuadernador, ofrece sus servicios en este ramo. Trabaja á la rústica, en media pasta, y pasta entera á precios moderados. Vive calle de Alzaybar Nº 11, tras del Fuerte*” (Nº 70, 4, col. 2). Puede que alarmado por la competencia, unos días después, el 16 de enero, un señor de evidente origen germano no quiso ceder terreno y buscó un nicho de mercado en el área burocrática: “*C H. Kuhr. Encuadernador de libros. Calle del Sarandí Nº 125. Hace todas las clases de papel rayado, tanto para libros de comercio, como para cuentas y papeles de oficina*” (Nº 80, 3, col. 2). La misma actividad profesional desempeñaba un francés de apellido Lagouardère, quien con el oficio de *encuadernador* se registró en la Legión Francesa, donde sirvió con el

grado de segundo teniente, y así aparece firmando un documento colectivo en marzo de 1850 (Braconnay, 1943, 167).

Durante la guerra la única frontera abierta de Montevideo fue el puerto. Aun en ese borde del aislamiento mejoraron las posibilidades físicas para la lectura. Porque el puerto abría a Montevideo al mundo y, a pesar del endeudamiento constante y endémico a medida que se prolongaba el conflicto, la ciudad se servía de bienes importados de la Europa que iniciaba su proceso de industrialización.

En las construcciones montevidéanas de tipo colonial, hasta en las más sólidas, cuando se retiraba la luz natural el tiempo de sus habitantes yacía en los ambientes más bien inhóspitos y penumbrosos. En vísperas de la guerra, durante 1842, llegaron algunas soluciones que combatieron la oscuridad y amenizaron las horas de descanso en el hogar y, entre otras actividades recreativas, la lectura pudo hacerse con mayores comodidades. Jorge Grünwaldt explica que por entonces empezó a ceder el maloliente humo de la vela de sebo, usual en los hogares más pobres, generalizándose “*la vela esteárica, fabricada en el país y que antes se importaba de limpia y brillante llama*”. En cuanto aumentan los medios económicos crecen las posibilidades, porque para la “*familia acomodada [...] en la sala, en el comedor y en los dormitorios reina el refinado quinqué importado [...] de Francia e Inglaterra [...] que el montevidéano alimenta con aceite de pata, con aceite de oliva –a la española– o mejor con aceite de esperma, caro, pero de impecable combustión*” (Grünwaldt, 1970, 36).

IV

La educación básica y la enseñanza de lenguas extranjeras apuntaló, entre los más jóvenes, ese incremento de los estímulos en el hábito de leer para todos los que conocían la técnica. La escolarización siguió creciendo en Montevideo y no fue descuidada en el campo sitiador, donde Oribe mandó levantar un enorme edificio con fines educativos, el Colegio Nacional, del que se sentía muy orgulloso en vísperas de su ejecución, según lo cuenta en sus notas el norteamericano Samuel Greene Arnold, quien se entrevistó en el 47 con el rígido jefe del asedio y en su compañía pudo examinar los planos de la obra (1951, 131-132).⁴

En 1846, la ciudad sitiada tenía doce escuelas particulares de niños y nueve de niñas, un Colegio francés, un seminario inglés y la escuela oficial dirigida por Antonio Lamas. Precipitadamente, y sin que nadie lo planificara, Montevideo había conquistado una inmensa ganancia, sacaría una fortaleza en un contexto de otros debilitamientos con la multiplicación de maestros particulares de

⁴ Se trata del predio que luego, y hasta hoy, fue convertido en hospital, que lleva el nombre de Pasteur.

diversas lenguas. A su vez, esta enseñanza introducía a los jóvenes en el mundo de la lectura de novelas cuando el género estaba en su apogeo. “*La educación de las niñas –dice Grünwaldt– era disputada por damas francesas principalmente, entre ellas las señoras Bercoët, Guyot, Daret, las señoritas Lesueur*” (Grünwaldt, 1970, 75). Los enseñantes (o, mejor, *las enseñantes*) de francés como sin quererlo se metían en las casas de las jóvenes de los sectores más favorecidos, las de la numerosa colonia francesa y las de los originarios del país. No sólo estos porque los ingleses también hacían su contribución, como se revela, entre otros, en este ilustrativo aviso del *Comercio del Plata* del 16 de octubre de 1845:

IDIOMA INGLÉS. Mr. Duffy profesor de lengua Inglesa, y conocedor igualmente de la Gramática Castellana, ofrece sus servicios al público en la enseñanza de aquella lengua, en la que ha formado muchos y buenos discípulos. Tiene un curso abierto para los jóvenes en el Colejio Oriental, calle de las Camaras núm 36, en el que piensa, sin tardar, hacer ver á los Señores padres de familia los rápidos progresos de sus discípulos por medio de unos exámenes. Da igualmente clases particulares en las casas á las personas que tenga [sic] a bien honrarle con su confianza. Vive en la calle de Solis núm 87 (Nº 14, 4, col. 1).

Con la mayoría de los hombres dedicados al terrible arte de la guerra, las mujeres con alguna preparación que acababan de llegar a la ciudad, y que carecían de recursos básicos para sobrevivir, se vieron forzadas a buscar trabajo. Tuvieran o no formación pedagógica algunas se ofrecieron para enseñar su lengua, tal vez con buena recepción entre la comunidad local. Esa energía se renovó después de la paz del 51. Sólo tomando los datos proporcionados por la *Guía de Montevideo, año primero*, editada en 1859, en su importante biografía de Isidore Ducasse, nacido en Montevideo durante el sitio en el 46, el investigador Jean-Jacques Lefrère contó treinta y dos establecimientos de educación primaria, diez de ellas privadas entre las cuales ocho se dedicaban prioritariamente a la enseñanza del francés (Lefrère, 1998, 71). Antes, en plena guerra, francesas e inglesas y tal vez algunas italianas salieron a conquistar el mercado de trabajo ocupando este renglón decisivo de la enseñanza de la lengua junto a algunos pocos hombres que venían de ultramar: “*Una señora francesa recién llegada de París, se compromete á dar lecciones de francés en casas particulares, á aquellas Señoritas que quieran favorecerla con su confianza. Vive en la calle de Misiones, número 65, donde podrán verla las personas que la necesiten*” (*Comercio del Plata*, Montevideo, Nº 86, 14/I/1846, 4, col. 1). Junto a otras formas desesperadas de conseguir ingresos lo mismo sucedió con “*Una señora inglesa. Se propone enseñar un número corto de niños y niñas en el idioma, escritura y aritmética; calle de Canelones Nº 15. En la*

*misma casa se alquilan dos ó tres piezas, y se venden varios muebles”.*⁵

En la Villa Restauración hubo señoras y señores franceses que ofrecieron sus servicios de preceptores, como lo ha documentado Mateo Magariños de Mello. No sólo –cabe conjeturar– para obtener los consabidos medios económicos sino, en tal caso, para paliar una carencia severa de conocedores de estas lenguas en un ambiente mucho más precario de letras y lenguas, en el que dominaba lo criollo, lo hispánico y sobre todo lo católico contra la marca más cosmopolita y masónica de Montevideo gobernada por colorados locales y unitarios porteños.

La enseñanza y difusión del francés permitirá que esta lengua y su cultura –sobre todo de su literatura– deje una marca que durará un siglo largo en la sociabilidad uruguaya. Aquellas desocupadas damas y los modestos profesores algo improvisados serán decisivos para captar la atención de los jóvenes por el francés para el prestigio de la lectura en esa lengua a las que cultivaron acercándose a una ficción que los atraía, mientras se transformaba con el folletín como medio y como forma.

V

En la primera mitad de 1850 llegó a Montevideo el escritor Xavier Marmier (1808-1892). Había recorrido gran parte del mundo y no quería perderse la experiencia de esta guerra que tanto tenía que ver con su país y, como lo comprobará a poco de pisar puerto, tanto más tenía que ver con su lengua y su cultura. Una reseña bibliográfica del *Comercio del Plata*, en octubre del 1845, daba cuenta del reconocimiento a su obra o, por lo menos, de la existencia de una pieza bibliográfica en Montevideo. Eso explica la facilidad con que este escritor, insomne andariego y traductor de E.T.A. Hoffman, entró en contacto con lo mejor de la *intelligentsia* de la ciudad, seguramente ávida por conocerlo, y a la que en su narración autorreferente presentó con admiración. Si se exceptúan algunas exageraciones y varios retaceos a los sitiadores, Marmier realizó uno de los pocos diagnósticos que conocemos sobre los impresos, su circulación, los posibles públicos y hasta el destino de sus mediadores en el Río de la Plata:

[...] la publicación de un manuscrito está subordinada a circunstancias que pondrían miedo al más intrépido editor

5 El 12 de febrero del 46 aparece otro aviso que complementa este: “*AVISO. Una señora francesa que llega ahora de Europa, desea hallar una casa de familia, que tenga niños, para encargarse de su educación y enseñarles la lengua francesa; para lo que se ofrece á habitar en la misma casa. Ocurrase á la calle del 25 de mayo N° 178, peluquería de Julio*” (N° 110: 4, col. 3). De paso, podemos averiguar en el mismo periódico que en la “*peluquería de Julio*” se vendían guantes de cabretillo “*para hombres, y señoras [...] y guantes de colores sumamente baratos*”.

parisiense. En primer lugar, el círculo de lectores se halla reducido casi por entero a las murallas de Montevideo. [...] Queda, es verdad, a los escritores de Montevideo, cierta cantidad de lectores seguros en Chile, Perú y en otros estados de América del Sur. ¡Pero el pobre libro se ve obligado a hacer un viaje muy largo para alcanzarlos!... Debe atravesar en contrabando las provincias argentinas, o doblar por el Cabo de Hornos y necesita varios meses para llegar al otro lado de la cordillera. [...] En segundo lugar, a medida que la ciudad se ha empobrecido por la duración del sitio, parte de los obreros impresores la han abandonado para buscarse trabajo más lucrativo. [...] Además, por influencia del bloqueo, las imprentas han carecido varias veces de elementos primordiales, de tipos nuevos para sus cajas, y del papel necesario.

–He visto que ha aumentado el tamaño de su diario –le dije un día al fundador de una publicación–; sin duda aumenta el número de los lectores.

–¡Ay, no! –me respondió– se ha agotado el papel de los primeros números y no hemos podido encontrar otro de iguales dimensiones (MARMIER, 1967, 108-109).

Puede que esa fuera la situación en 1850. Sin embargo, ese fue uno de los años de mayor actividad editorial en Montevideo, tal vez como consecuencia de la maduración interna de tendencias estéticas y discursivas; a pesar de que durante todo el año faltó todo tipo de recursos y se vivía con el concreto riesgo de que la ciudad se precipitara en manos del enemigo. El movimiento comercial en 1845-46 aporta resultados mucho mejores que los declarados por Marmier. El acucioso registro del *Comercio del Plata* deja claro que se importaba casi todo lo que consumía en Montevideo en el rubro que fuere, y entre esos productos el papel, la tinta y los libros llegaban en proporciones respetables, quizá capaces de cubrir las demandas para la escritura de los individuos, para los impresos usuales (periódicos, hojas, algunos pocos libros), para la venta de libros y, también, para la ejecución del canto acompañado por la guitarra evidentemente cada vez más difundida entre los sectores populares. Considérense algunos datos: el 3 de octubre de 1845 se da a conocer la llegada reciente de 2 cajones de papel de carta, 4 de imprenta, 24 de papel común y 217 balas de estraza. No figura el ingreso de libros u otros impresos, y no porque el detalle no sea preciso, ya que aparecen, por ejemplo, galletitas y distintos tipos de vino. El 7 de octubre se informa que una barca española transportó hasta Montevideo “3 cajones de libros [...] De tránsito para los puertos del Pacífico: 5 cajas libros”. Comparativamente el número no es menor. En el extracto informativo sobre los artículos importados en setiembre del 45 que han ingresado por el Puerto aparecen 12 cajones de

papel de imprenta, 108 balas de papel blanco y 124 de estroza más 11 cajones de tinta venida de “Norte-América”. A fines del mes siguiente llegó más tinta en una barca francesa procedente de Burdeos, como se informa el 24 de octubre: dos cajones, y junto a ella un cajón con libros. El 4 de noviembre se anuncia que un bergantín que había zarpado de Bremen trajo, entre otras mercancías, un cajón con libros. Y en el resumen de lo que ingresó por el puerto en octubre, difundido en el N° 52 del 1° de diciembre se encuentran: “Cuerdas de guitarra, 3 cajones. Guitarras, 8. Libros impresos, 11 cajones [...]. Papel blanco común, 1.942 balas, 14 cajas y 2 baúles. Tinta de escribir, 1 cajón frascos” (pág. 3, col. 1). Por tan detallado escrutinio se puede saber que de Brasil sólo viene papel de estroza, de Génova un cajón de libros impresos y de Norteamérica un cajón de “libros en blanco”. A fin de año (N° 75, 30 de diciembre), otro balance indica que han entrado 2 cajones de cuerdas de guitarra, 23 cajones de libros impresos (de Francia llegan 5) y 433 balas de papel blanco común. Por último, el 7 de febrero (N° 106) el movimiento no ha mermado en intensidad en los rubros que nos interesan: 1 cajón de cuerdas de guitarra, 1 cajón con guitarras, 20 cajones y 2 baúles con libros, de papel blanco llegan “23 fardos, 90 balas, 200 resmas, 2 cajones” y 1 barril de tinta. De España proceden 2 baúles y 16 cajones de libros, de Francia, 3 cajones.

Aun si este flujo hubiera descendido cuatro años después a los niveles críticos que comenta Marmier, que el “*principal diario de Montevideo*” no tenga “*más de cuatrocientos abonados*” representa un guarismo muy alto. Se trata de casi un cinco por ciento de la población total de la ciudad sitiada. Puede conjeturarse que los lectores competentes en lengua española apenas rozaban en ese espacio, en cálculos muy optimistas, entre diez y once mil, por lo que el porcentaje anterior aumenta sólo tomando en cuenta una publicación, y eso por más que sea la más leída.

Los libros franceses conseguían llegar a Montevideo. Un factor de enorme peso debió haber tenido la numerosa colonia francesa, más de un tercio de la población de la ciudad en 1845 según los cálculos más aceptados (Arredondo, 1928). Su presencia –así como la de la creciente colonia italiana– debió ayudar mucho a los prestigios de un idioma que pronto dejó de sonar extraño para oídos educados en castellano. Para obtener impresos franceses eran insuficientes los buenos oficios de un solo librero. En el comentado catálogo de 1837 el librero Hernández consigna una sección especial para libros en esa lengua, la mayor parte de los cuales son de literatura y filosofía: obras varias de Chateaubriand, que no especifica (y que previsiblemente duplica la mencionada *Atala*), otras de Molière, de Rousseau, etc. Son apenas quince títulos, presentados con la imperfección habitual de esa lista, pero son los únicos en otra lengua que no sea la española, y con el agregado de que muchos otros aparecen en otras líneas del folleto en traducción, desde piezas de Voltaire hasta, por ejemplo, la *Historia de la revolución francesa* de Thiers ilustrada con “ *cien láminas*”. La colectividad

francesa podía conseguir libros con sus parientes de ultramar, tal vez, con mayor facilidad y hacerlos circular y hasta venderlos, como lo hizo en su “*institution*” el Abbate Paul, según se lo difundió durante casi tres meses en *Le Patriote Français*, uno de los periódicos de la colectividad en Montevideo:

Livres à vendre récemment reçues de Paris et que se trouvent de resto dans l’*institution* de l’Abbate Paul, rue du 25 de maie 342 : *Almanaque Français- espagnol et espagnol-français*, reliure très riches; id. tout en français; *Dictionnaire français-espagnol et espagnol-français* pour Taboada. *Histoire de Napoleon avec portraite, plains de bataille*, etc. par Norvine. *Physique avec planches* par Biot. *Geudeisie ou Traite de la figure de la terre*, comprenant la topographie, l’ Arpentage, le nivellement, la Geomorphie terrestre et astronomique, la construction de cartes, etc. par Francoeur, professeur de la faculté de sciences de Paris. *Œuvres complètes* de Mirabeu; *Histoire de la révolution française* par Thiers; *Cartes géographiques séparées*. Matemáticas. Gramática de Chantreau. (“Avis important”, N° 184,16/ IX/1843, 4, cols. 2-3).

Los representantes de países extranjeros que gozaban de mayores prerrogativas y de una renta que les permitía sortear las penurias generales podían pedir los libros a sus lugares de origen. Es el caso del quisquilloso e inteligente Rodrigo de Sousa da Silva Pontes. Para nuestra fortuna este diplomático brasileño detalló en su diario varias de las remesas de libros que consiguió de Rio de Janeiro por intermedio del cónsul de su país en Montevideo o de otros funcionarios. Desde marzo de 1846 hasta noviembre de 1848 figuran siete encomiendas de un promedio de diez volúmenes cada una. En sus pedidos comparecen diccionarios, almanaques (el *Gotha* para cada uno de esos años; el de Rio de Janeiro), títulos de historia política y militar europeas y americanas, algún texto científico, las obras de Villemain, pero ni una sola novela (Souza da Silva, 1983, 277, 292-93, 295, 304, 311 y 329). Alguna de estas piezas con un poco de paciencia pudo haberlas comprado en Montevideo, pero tal vez el funcionario brasileño prefirió el canal diplomático porque era más económico o más cómodo y, además, porque en sus remesas podía incluir libros de su país que se le facilitaban por ser miembro del *Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*. En sus lecturas, Sousa privilegiaba la historia y la ciencia y descartaba la ficción, pero asumía el mundo del espectáculo en cuanto entretenimiento. Concurría asiduamente al teatro (tres veces, por ejemplo, lo hace entre el 1° y el 14 de enero de 1851), aun sobreponiéndose a las capacidades interpretativas de los actores, que deplora. Nunca menciona siquiera una solitaria visita a cualquier librería o local semejante en Montevideo.

En el campo sitiador los libros circulaban con mayor dificultad porque la organización de la Villa Restauración se fue estructurando lentamente alcanzando, sólo hacia 1849, cierto perfil urbano capaz de superar la condición de un tumultuoso campamento y luego de un precario caserío, surcado de caminos y calles de tierra recién abiertos, donde vivían civiles, muchos de los soldados con sus familias que llegaban de remotos lugares a medida que se demoraba el asalto final. A partir del examen del periódico *El Defensor de la Independencia Americana* el principal cronista del gobierno del Cerrito registró dos librerías: la de Perdomo, instalada en mayo del 49, y la del Sr. Larravide, provista de “un surtido general de los mejores autores de Derecho, Historia, Instrucción, Poesías y Novelas”, en los dos casos junto a la venta de otras mercancías (Magariños de Mello, 1954, 103-104). Los libros y periódicos cuyos extractos se utilizan para armar *El Defensor de la Independencia Americana* y que, muy ocasionalmente, son mencionados en sus modestos avisos debían llegar a través del puerto sitiado en el Buceo, cuyo movimiento era intenso y estaba garantizado por una gran fuerza militar. A pesar de estas garantías la bibliografía más moderna circulaba en cuentagotas. Prueba de ello es que hacia el final de la guerra el acaudalado Antonio Rius pedía a Rio de Janeiro libros franceses y, clandestinamente, los solicitaba también a un señor de esta nacionalidad residente en Montevideo, quien le informó que sus diligencias para conseguir la obra de Thiers habían sido infructuosas. Por la misma época, el rudo coronel Ignacio Oribe, hermano del jefe supremo del sitio, le encomendó al coronel Lasala buscar un ejemplar de “la Nueva (sic) Troya pues tiene mil deseos de leerla” (Magariños de Mello, 1954: 105-106). En ese cruce último los textos y la guerra, el presente y el mito pisaban un extraño límite, que continúa desafiando las formas y su historia.

- ANÓNIMO (1990). “La caja de costura (Cuadro de Leo Lespés, contorneado por una señorita)”, en *Narraciones breves uruguayas*, Leonardo Rossiello (antología y prólogo). Montevideo: TAE, p. 211-215. [Originalmente en *La Semana*, Montevideo, 20/XII/1857].
- ARREDONDO, Horacio (1928). “Los «Apuntes estadísticos» del Dr. Andrés Lamas”. Montevideo, Imprenta de El Siglo Ilustrado. (Apartado de la *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, Montevideo, Tomo VI, N° 1, p. 25-195). [1842].
- BRACONNAY, Claudio María (1943). *La Legión francesa en la Defensa de Montevideo*. Montevideo, Claudio García. (Prólogo de Raúl Montero Bustamante).
- CÂMARA CASCUDO, Luís (1953). *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- CATÁLOGO DE LOS LIBROS ECISTENTES EN LA LIBRERÍA DE JAIME HERNANDEZ, DICIEMBRE 4 DE 1837, CALLE DE S. PEDRO JUNTO A LA SALA DE COMERCIO, N° 1 (1838). Montevideo, Imprenta de la Caridad.
- GREENE ARNOLD, Samuel (1951). *Viaje por América del Sur (1847-1848)*. Buenos Aires, Emecé. (Prólogo de David James. Traducción de Clara de la Rosa).
- GRÜN WALDT RAMASSO, Jorge (1970). *Vida, industria y comercio en el antiguo Montevideo (1830-1852)*. Montevideo, Barreiro y Ramos.
- LEFRÊRE, Jean-Jacques (1998). *Isidore Ducasse. Auteur des Chants de Maldoror, para le comte de Lautréamont*. Poitiers, Librairie Arthème Fayard.
- MAGARIÑOS DE MELLO, Mateo J. (compilación, estudio preliminar y notas) (1954). *El gobierno del Cerrito. Colección de documentos oficiales emanados de los poderes del gobierno presidido por el Brigadier General D. Manuel Oribe 1843-1851*. Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, tomo II.
- MASCARÓ Y SOSA, Pedro (1882). “Apuntes para una historia de la Biblioteca Nacional”, en *Anales del Ateneo del Uruguay*, Montevideo, Año I, Tomo II, N° 9.
- MEYER, Marlyse (2005). *Folhetim. Uma história*. São Paulo, Companhia das Letras. (Prólogo de Antonio Candido). [1996].
- POUCEL, Benjamín (2001). *Los rehenes de Durazno. Observaciones, estudios y episodios históricos relevados en treinta años de residencia en el Río de la Plata*. Montevideo, El Galeón/El Calafate. (Traducción de Alicia Mercedes Chiesa). [1864]
- PRADERIO, Antonio (1962). *Índice Cronológico de la Prensa Periódica del Uruguay, 1807-1852*, Antonio Praderio. Universidad de la República/Facultad de Humanidades y Ciencias. (Advertencia de Eugenio Petit Muñoz).

ROCCA, P.
*La guerra de los
textos, los textos
en la guerra*

PRIETO, Adolfo (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires, Sudamericana.

ROCCA, Pablo (2012). “Machado de Assis, escritor del Río de la Plata”, en *Un experimento llamado Brasil y otros estudios*, Pablo Rocca. Ediciones de la Banda Oriental/ Embaixada do Brasil em Montevideú.

ROCCA, Pablo (2015). “Libros, esclavos y otras mercancías (Jaime Hernández y la trama cultural de la República entre 1834 y 1844)”, en *Theomai*, Universidad de Quilmes, N° 31, primer semestre. (Número coordinado por Alcides Beretta Curi), p. 146-162. http://revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO_31/Index.htm

SCARONE, Arturo (1916). *La Biblioteca Nacional de Montevideo*. Montevideo, Talleres Gráficos del Estado.

SOUSA DA SILVA PONTES, Rodrigo (1983). *Diario[s] particulares, 1843 a 1849 e 1851*, en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*, Rio de Janeiro, p. 229-434. (Presentación y notas de José Antônio Soares de Souza).

THÉRENTY, Marie-Eve (2013). “El folletín en los periódicos del siglo XIX: ¿hecho literario o fenómeno social?”. *La invención de la cultura mediática. Prensa, literatura y sociedad en Francia en el siglo XIX*. México, Instituto Mora. (Edición y presentación: Laura Suárez de la Torre. Traducción: Ana García Bergua), p. 11-29.

WEINHARDT, Marilene (2000). *Mesmos crimes, outros discursos? Algumas narrativas sobre o Contestado*. Curitiba, Editora da UFPR.

126

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016

Joaquim Nabuco & Gilberto Freyre: Memorialistas que se encaixam e se continuam

*Joaquim Nabuco & Gilberto Freyre: Autobiographers
who match and follow one another...*

Antonio Dimas *

RESUMO:

Lidas lado a lado, as memórias de Joaquim Nabuco (1849-1910) e de Gilberto Freyre (1900-1987) esclarecem as motivações intelectuais que os levaram a tomar a defesa da cultura negra no Brasil, sobretudo quando se atenta para a insistência de ambos a respeito do pano de fundo religioso do Brasil católico e o dos Estados Unidos reformados.

Palavras-chave: *Joaquim Nabuco; Gilberto Freyre; Autobiografias; Estados Unidos da América.*

ABSTRACT:

Side by side, Joaquim Nabuco's (1849-1910) as well as Gilberto Freyre's (1900-1987) auto-biographies can fully explain their fight for Brazilian black culture, especially when considered their insistence on both Brazilian catholic background as well as US protestant background.

Keywords: *Joaquim Nabuco; Gilberto Freyre; Auto-biographies; United States of America.*

* USP/IEB

Em termos de ascendências intelectuais ou de escolhas pessoais e afetivas, que culminam em forte parceria carregada de estímulo recíproco, há todo um território a ser vasculhado na vida intelectual brasileira. Exemplos remotos ou recentes dessas interações – bem ou mal sucedidas, não importa – carregam água para o moinho da sociabilidade intelectual, sobretudo em país como o nosso, onde o risco da audácia individual acaba por sobrepor-se ao esforço coletivo, eclipsando-o.

Neste quesito das parcerias, simultâneas ou consecutivas, um outro dado a ser avaliado é o das afinidades intelectuais, nem sempre visíveis. Algumas poucas resultaram em produção conjunta; outras, a maioria, limitaram-se à irrigação recíproca. Ocorrem-me, nos dois casos, alguns exemplos, no campo da Literatura e da História, mas sem rigor de levantamento: Joaquim Nabuco/Machado de Assis; Joaquim Nabuco/Oliveira Lima; Manuel Bandeira/Gilberto Freyre; Gilberto Freyre/José Lins do Rego; Manuel Bandeira/Mário de Andrade; Mário de Andrade/Carlos Drummond de Andrade; Jackson de Figueiredo/Alceu de Amoroso Lima; Aurélio Buarque de Holanda/Paulo Rónai; Sérgio Buarque de Holanda/Antonio Candido; Haroldo de Campos/Augusto de Campos/Décio Pignatari e tantos outros.

Cabe, portanto, à sociologia da vida artística e intelectual esta tarefa, eventualmente prenhe de surpresas.

Em certos momentos, essa filiação é ostensiva e até mesmo proclamada, como a reivindicar para si mesma uma ascendência nobre e *de souche*.

Penso aqui no caso concreto de Joaquim Nabuco (1849–1910) e de Gilberto Freyre (1900–1987), cujos diários e memórias são portas (premeditadamente) entreabertas, que nos levam a elaborar um roteiro mental de preocupação comum, matizado pelo tempo, pela formação, pelo contexto e pela individualidade de cada um. E que, no entanto, afinam-se num desejo único: o do reconhecimento cosmopolita, aquele que ultrapassa as fronteiras nacionais, tidas, no fundo, como acanhadas.

Vistos à distância, entretanto, não se pode minimizar o papel que tiveram ambos, cada um a seu modo e no seu contexto, na valorização do homem negro brasileiro. Nabuco, batalhando pela sua libertação, mas espremido nos compromissos da classe social a que pertencia; Gilberto, tentando desvencilhar-se deles, nem sempre com sucesso.

Em torno do material memorialístico que ambos deixaram, algumas considerações iniciais podem ser delineadas, ancoradas em dois pontos como referência inicial: 1) no plano da forma, como esse material foi moldado; 2) no plano do conteúdo, como reagiram esses memorialistas ao primeiro impacto diante da experiência do estrangeiro.¹

*

Na cronologia do memorialismo brasileiro um lugar especial está reservado para Joaquim Nabuco, porque *Minha formação* (1900), seu livro de memórias, tornou-se referência obrigatória quando se trata de sistematizar reflexões sobre este gênero no Brasil. Conquistou o livro esse direito não apenas por sua sobriedade estilística e sua discrição factual narrativa, o que fez dele um dos momentos inaugurais no memorialismo brasileiro. Conquistou-o também por causa de uma contradição essencial que rodeia seu autor: um representante legítimo das classes dirigentes brasileiras que enfrentou suas amarras de classe social para se lançar, aos 30 anos, em campanha escancarada pela libertação dos nossos escravos. *Foi esse imenso bloco que atacamos em 1879*, diz ele em capítulo dedicado ao movimento abolicionista. *No fim de dez anos não restava dele [desse bloco] senão o pó,*² vangloria-se o memorialista.

É nas memórias e nos diários desse abolicionista histórico que afloram, aqui e ali, passagens breves, mas suficientes para nos transmitir um modelo de comportamento muito delineado para sua apreciação futura. E capazes também de nos passar o grau de suas reflexões em torno do espírito da estrutura política

1 Parte deste ensaio foi apresentado, de forma sumária, nas comemorações do cinquentenário da Fundação Calouste Gulbenkian de Paris, em março de 2015, a convite da instituição.

2 NABUCO, Joaquim. - *Minha formação*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900. p. 226.

dos países com os quais mais conviveu: Estados Unidos, Inglaterra e França.

Foi a organização política desses países o que mais atraiu sua atenção. Seja porque essa atividade nele ressoava desde o berço, como filho de político eminente, seja porque é inegável que Nabuco sempre se preparou para o pleno exercício dessa função, subitamente abortada pela queda da Monarquia brasileira, cujo torvelinho o apanhou em plena maturidade.

Independente das minúcias que apontem para o erro ou acerto das decisões e encaminhamentos políticos narrados pelo memorialista, o que importa, segundo se percebe na sua narrativa autobiográfica, é a teatralidade dos gestos, a eloquência dos discursos, a coreografia dos legisladores, mais preocupados com sua performance do que com a atuação efetiva, um dos vícios da política cenográfica, sempre em alta. A política como espaço de balé (ou de balela?) pessoal que se sobrepõe ao interesse coletivo. A política como espetáculo, enfim!

Ao confessar seu prazer diante de uma disputa retórica entre dois deputados da Assembléia Nacional francesa, ainda sediada em Versailles, Nabuco marca seu território e crava sua predileção: *Assistir a um duelo desses, da elegância com a eloquência, é um prazer que não se esquece mais. [...] Ali, em Versalhes, eu encontrava ainda os restos da grande geração parlamentar que começou na Restauração e que trouxe as suas tradições, a sua escola de oratória, para as Câmaras de Luís Felipe.*³

No entanto, seu fascínio pela retórica parlamentar não é marca apenas da individualidade de Nabuco. É marca coletiva; é traço grupal; é vício daquele romantismo residual do século XIX, no qual os ademanes de salão competiam com as palavras em estado de dicionário, garimpadas com dedos em luvas. Algumas dessas palavras se juntam e se montam de forma epigramática, exatamente por causa de sua origem emocional, a ser sustentada e cultivada perante o público. Frases taxativas e cênicas como *A escravidão é o inimigo do Brasil!*⁴ ou *É preciso destruir essa nódoa que nos envergonha aos olhos do mundo*⁵ funcionam como verdadeiros *slogans*, como balizas que pautam as posições do memorialista. É no arroubo delas, bem diferente das considerações críticas sobre sistemas políticos, que Nabuco se mostra voltado para a autoimagem.

Em seu feitio lapidar, ensinam os bons dicionários, o *slogan* funciona como grito de guerra. Sua concisão se presta à memorização rápida e carrega um quê de irreversibilidade decisória, que não deixa espaço para a contemplação ou o para o recuo. Tão somente o avanço, ele permite e incentiva. O *slogan* também sumaria. O *slogan* fecha uma situação, encerra uma experiência, ao mesmo tempo em que franqueia as portas para a próxima, que poderá vir em seguida. O *slogan* – ou o *bordão*, em bom português – é porta de gonzo: tanto fecha como abre.

Esparsas ao longo das memórias de Nabuco, esse tipo de frase conceitual

3 Id. Ib., p. 56. Grifo meu.

4 NABUCO, Joaquim. *Diários 1873-1910. Edição de texto, prefácios e notas de Evaldo Cabral de Mello*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2006. p. 163.

5 Id. Ib., p. 155.

encerra relato de experiências e funciona como indicativo de abertura da próxima situação a ser narrada, um balanço constante na *Minha formação*.

É bem verdade que Joaquim Nabuco prefere largos painéis a miniaturas. Sua forma de encarar o mundo pende mais para o todo do que para a parte; mais para a sinédoque do que para a metonímia. Ele mesmo reconhece isso, quando diz, num entrecruzamento inesperado de Tempo e Espaço: *Sou antes um espectador do meu século do que do meu país.*⁶ A metáfora teatral enfatiza sua condição de participante de uma encenação da qual lhe é difícil de fugir. Dentro dessa concepção, palco e tribuna se confundem e se interpenetram. E o seu leitor se torna sua plateia.

As anotações de Nabuco sobre a condição escrava não ocupam o centro de suas memórias, nem de seu diário. Em vez disso, vida política, vida partidária, vida diplomática, vida monárquica e vida republicana alargam-se em suas páginas, muitas delas construídas de forma cuidadosa para projetar um determinado tipo de imagem. Não se pode ignorar que suas memórias foram compostas a partir de artigos de jornal, cinco anos depois de publicados. É o próprio Nabuco quem diz isso: *A maior parte de Minha formação apareceu primeiro no Comércio de S. Paulo, em 1895. [...] Agora que elas [as páginas] estão diante de mim em forma de livro, e que as releio, pergunto a mim mesmo qual será a impressão delas...?*⁷

Não obstante esse traço de comportamento projetivo de seu discurso, sempre de olho na posteridade, as anotações de Nabuco sobre a condição escrava carregam consigo, em princípio, uma dose de subjetividade e de emocionalismo, ainda que bem modeladas, mas que as distancia da anotação comedida e ponderada sobre política. No entanto, avançando na leitura dos capítulos dedicados à experiência abolicionista de Nabuco, o que se percebe é um percurso de aparência tão concatenada que seria difícil negar coerência ao memorialista.

Dos 26 capítulos que compõem suas memórias, todos eles com nomeação própria, cinco deles são dedicados à campanha abolicionista, a experiência mais marcante que de Nabuco nos ficou e que garantiu a ele o direito ao nosso pan-tão histórico.

Recortados, isolados e extraídos de suas memórias mundanas, políticas e diplomáticas, esses cinco capítulos funcionam como um bloco, que se justapõe aos demais. Cada um deles se ocupa de etapas precisas do seu envolvimento com a causa abolicionista, do começo até o fim.

Da leitura minuciosa desse pequeno conjunto de capítulos extrai-se a súmula pessoal da pertinácia de Nabuco pela causa abolicionista, um processo que se estendeu por quase dez anos e que culminou com a vitória do movimento, em maio de 1888. Elaborados como verdadeiros quadros independentes entre si, neles ficam registradas as etapas do envolvimento progressivo do memorialista, desde sua mais remota infância no Engenho Massangana até sua maturidade,

6 NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. p. 33.

7 Id. *ib.*, p. VII e VIII.

na véspera da alforria negra. Lidos de modo isolado como se fosse um enclave narrativo, os capítulos deixam escapar um grau de idealização que merece comentário analítico.

Para efeito imediato, no entanto, interessam-nos apenas o primeiro e o quinto capítulo deste bloco autônomo, e que são: “Massangana” (Cap. 20) e “No Vaticano” (Cap. 24).

“Massangana” retira seu nome do engenho de açúcar onde Nabuco viveu seus primeiros anos, criado pela madrinha e longe dos pais, que moravam no Rio de Janeiro; “No Vaticano” é o capítulo em que o memorialista descreve a visita que fez ao Papa Leão XIII, em janeiro de 1888, pouco antes da vitória abolicionista.

Com o tempo, “Massangana” tornou-se presença antológica em nossa tradição escolar, talvez por causa de seu forte tom confessional. Mais que isso, talvez, porque encerra uma experiência completa de infância na qual a orfandade provisória se via compensada pela presença constante e amorosa da madrinha de criação. Afastado dos pais que já viviam no Rio de Janeiro, por força das obrigações ministeriais do Nabuco pai, o universo do pequeno Joaquim bastava-se dentro daquele universo rural decadente, um *pequeno domínio, inteiramente fechado a qualquer ingerência de fora, como todos os outros feudos da escravidão*.⁸

Encerrado e satisfeito naquele *paraíso perdido*,⁹ o menino acorda diante de duas situações absolutamente inesperadas, que lhe rompem a quietude e lhe partem o bem estar edênico.

Da primeira vez, quando um adolescente negro, de forma epifânica, se prostrou aos seus pés, implorando proteção àquela criança branca e inocente,¹⁰ sentadinha no alto da varanda da casa-grande. Relata o memorialista:

Eu estava uma tarde sentado no patamar da escada exterior da casa, quando vejo precipitar-se para mim um jovem negro desconhecido, de cerca de dezoito anos, o qual se abraça aos meus pés suplicando-me pelo amor de Deus que o fizesse comprar por minha madrinha para me servir. Ele vinha das vizinhanças, procurando mudar de senhor, porque o dele, dizia-me, o castigava, e ele tinha fugido com risco de vida... Foi este o traço inesperado que me descobriu a natureza da instituição com a qual eu vivera até então familiarmente, sem suspeitar a dor que ela ocultava.¹¹

8 NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. p. 211.

9 Id. *Ib.*, p. 222.

10 Id. *Ib.*, p. 186.

11 Id. *Ib.*, p. 215.

Da segunda vez, quando a noite alta lhe trouxe a notícia da morte da madrinha, mulher *de grande corpulência, inválida, caminhando com dificuldade, constantemente assentada, - em um largo banco de coiro que transportavam de peça em peça da casa.*¹² Com a morte dela, morreu junto Massangana. Na lembrança adulta do memorialista, a *noite da morte de minha madrinha é a cortina preta que separa do resto de minha vida a cena de minha infância.*¹³

Ao negrume da noite e da cortina, junte-se, pois, o negrume do escravo adolescente que despertara, bem antes, o menino branco em quintal aberto e de limite amplo. A cor escura encerra esse período infantil e afasta seu personagem da vida bucólica e despreocupada para lançá-lo, em seguida, no torvelinho da vida urbana e sobrecarregada de regras. A partir de seus 8 anos, já no convívio com os pais no Rio de Janeiro, é a vez do menino Nabuco começar caminho próprio, sem nunca se esquecer do episódio epifânico que fez de Massangana seu *oráculo íntimo*¹⁴ para onde se voltasse sempre, quisesse ou não.

Meses antes da vitória abolicionista, que se deu em maio de 1888, Nabuco atravessou o Atlântico e visitou ao Papa Leão XIII, com o intuito claro de pedir à Sua Santidade que atuasse como *oráculo moral*¹⁵ no pleito antiescravagista. O papa, que se tornaria famoso por suas encíclicas de caráter social, recebeu Nabuco em caráter privado, sem assessoria. Meses depois dessa visita, em 5 de maio de 1888 exatamente, Leão XIII publicava sua *Carta Apostólica* ao bispado brasileiro, denominada *In plurimis*, na qual intercedia a favor de nossos escravos.

Naquele recinto solene, muito distante da largueza bucólica e campestre de Massangana, Nabuco sacralizou seu pleito, acrescentando-lhe a aura religiosa que parte maciça da tradição ocidental recomendava e aprovava. Foi no Vaticano — nome do capítulo, aliás — que Nabuco alcançou a sanção religiosa para sua causa e, mais importante que isso, encerrou um ciclo ao reatar com sua infância distante, em movimento de confessada pacificação interior.

Depõe o memorialista:

Uma nova camada de minha formação desenha-se insensivelmente desde esse meu momentâneo contacto com Leão XIII — ou por outra a camada primitiva começa a descobrir-se depois de perdido por tão longos anos o veio de ouro da infância...¹⁶

Massangana e Vaticano emendam-se, pois, em arco harmônico. Emendam-se em termos pessoais e políticos, para satisfação do memorialista, que, de

12 Id. Ib., p. 218.

13 Id. Ib., p. 221.

14 Id. Ib., p. 223.

15 Id. Ib., p. 261.

16 Id. Ib., p. 281.

modo sub-reptício, mostra também um percurso de glória. A glória de quem veio ao mundo em ambiente rural e rude, povoado de negros escravos, e que agora, prestes a ingressar em seus 40 anos, via-se rodeado da pompa papal, em capital europeia de monta e no miolo físico da cristandade.

No fundo, a visão de Nabuco sobre a escravidão continha um traço de benevolência, de ascendência, próprio de quem a enxergava à distância, sem muita intimidade, protegido pela convicção pessoal sobre a doçura e a brandura da família imperial. Em passagem de um dos capítulos sobre o assunto, exatamente aquele em que o memorialista faz considerações sobre *a parte da dinastia* no processo abolicionista, surpreende-nos sua confissão: *Tenho convicção de que a raça negra por um plebiscito sincero e verdadeiro teria desistido de sua liberdade para poupar o menor desgosto aos que se interessavam por ela, e que no fundo, quando ela pensa na madrugada de 15 de novembro, lamenta ainda um pouco o seu 13 de maio.*¹⁷

Esse tom condescendente, no qual se hierarquiza a relação e se subalterna o outro lado, mostra sua variante em outro trecho, quando Nabuco usa o modelo norte-americano de escravização para compará-lo com o modelo brasileiro. Mesmo que brevemente, sua estaca comparativa está fincada e por meio dela atenua-se o lado brasileiro nesse cotejo. Segundo o memorialista, o princípio da escravidão já caducara na maioria dos países ocidentais por volta de 1870, exceto nos EUA. Além disso, nosso sistema afrouxava-se de forma visível, graças à fraqueza e à doçura do caráter nacional, ao qual o escravo tinha comunicado sua bondade e a escravidão o seu relaxamento.¹⁸ Portanto, conclui ele, se compararmos os dois sistemas, vê-se que, a belicosidade marcava o país norte-americano e a convivência, quase confraternização, marcava o nosso. De maneira clara, é isto que garante Nabuco: *Compare-se nesse ponto o que ela [a escravidão] foi no Brasil com o que foi na América do Norte. No Brasil, a escravidão é uma fusão de raças; nos Estados Unidos, é a guerra entre elas.*¹⁹

Convencido, por outro lado, de que nossos fazendeiros preferiam a alforria à cultura de linchamento dos *criadores do Kentucky ou os plantadores da Luisiana*,²⁰ Nabuco elabora um quadro contrastivo entre os dois países, que pende para o nosso lado, fundindo a mítica doçura imperial com a discutível malemolência que enxergava nos nossos negros.

* * * * *

Talvez esteja nesse contraste a origem de um dos mitos mais resistentes e mais controversos de nossa historiografia e que contou com Gilberto Freyre

17 Id. Ib., p. 247.

18 Id. Ib., p. 226.

19 Id. Ib., p. 227.

20 Id. Ib., p. 227.

como um dos seus mais ardorosos defensores. Numa enunciação precipitada, que lhe custou muito caro e que foi atenuada mais tarde, o autor de *Casa Grande & Senzala*, esbanjando juventude, afirmava, aos 25 anos, quando organizou número comemorativo dos cem anos do *Diário de Pernambuco*, em 1925, recém-chegado dos Estados Unidos: *Quem vivia vida doce no Brasil escravocrata eram antes os escravos que os senhores.*²¹

Foi tamanha a admiração de Gilberto Freyre pelo seu conterrâneo Joaquim Nabuco, que não se pode negligenciar eventual vinculação intelectual entre ambos, participantes os dois de um mesmo caldo de cultura, inda que em séculos diferentes. A solidarizá-los ainda mais deu-se a oportunidade comum da vivência nos Estados Unidos, por onde peregrinaram à vontade, em observação permanente do *mores* local. Se a experiência comum desdobrou-se em percepção semelhante, modificada por dentro por causa da atividade diplomática de Nabuco e por causa da atividade acadêmica de Gilberto, não resta dúvida de que o país norte-americano atuou fortemente sobre suas sensibilidades. Neste sentido, o efeito dessa vivência não foi apenas o de aguçar a sensibilidade desses dois jovens pernambucanos. Foi mais que isso. Foi também o de lhes incutir um traço diferencial de anglofilia, numa formação intelectual historicamente francófila, como era habitual, no Brasil de então, entre os jovens educados.

Pela leitura dos seus documentos mais pessoais, vê-se que Nabuco esgalhou-se entre a vida diplomática, amorosa, política e mundana, não necessariamente nessa ordem. Pela leitura de documentos parecidos, vê-se que Gilberto só não desenvolveu, de forma ativa e profissional, a vida diplomática. De resto, a vida nômade dos dois, repleta de interesses múltiplos, era semelhante. E nisso o impacto do estrangeiro sobre suas vidas ajudou-os a melhor enxergar o Brasil. E de modo ostensivo ou implícito, os Estados Unidos de religião reformada sempre lhes serviram como pano de fundo para suas reflexões e ponderações. Uma porção do Novo Continente que se opunha à porção brasileira, não só em termos geográficos. Uma porção, a do Norte, na qual nunca deixaram de ver um lastro de severidade e de dureza, ora de origem saxônica, ora de origem protestante, que se opunha à nossa herança católica e latina, eventualmente mais amolentada ainda pela suposta pachorra negra. Às vezes, quando cabia, entrava nesse cotejo de cultura entre Brasil e Estados Unidos nossa inevitável herança europeia, em triangulação explicativa. Herança que entrava pelo veio latino, de preferência; ou, quando muito, por uma remota ancestralidade arábica, de procedência ibérica. Porque, no raciocínio de Gilberto, tanto o peso latino, quanto o arábico, nenhum deles carregava e arrastava a austeridade da Reforma.

*

21 FREYRE, Gilberto (Org.). *Livro do Nordeste*. Edição fac-similar. "Vida social no Nordeste - Aspectos de um século de transição". Recife: Arquivo Público Estadual, 1979. p. 87.

Está nas crônicas de juventude de Gilberto Freyre um prato cheio e esparramado para se bisbilhotar suas primeiras impressões dos Estados Unidos, para onde se transferiu aos 18 anos de idade, em busca de formação superior. Na ansiedade de tudo abraçar, o cronista movimentava-se em várias direções, delas dando-nos conta nos dois volumes de *Tempo de aprendiz*.²² Disso resulta fartura de opções, entre as quais se pressentem escolhas futuras, o que é fácil de se perceber. Lidas hoje em dia, com a distância folgada de quase um século e a alentada bibliografia que a obra de Gilberto Freyre gerou, estes textos curtos, de aparência impressionista e voluntariosa, tornam-se material precioso na mão de quem quer conhecer, de perto e com imparcialidade, a formação intelectual do autor. Que se torna mais palpável ainda, se os confrontarmos com outros textos gilbertianos de caráter memorialístico, tais como *Tempo morto e outros tempos* ou *De menino a homem*.²³

Se de qualidade, a crônica de pendor mais documental que ficcional registra, portanto, o momento passível de desdobramento e cumpre, assim, dupla função: a retrospectiva e a prospectiva. A primeira retém o tempo; a segunda projeta-o. Passado e futuro, portanto, com seu narrador postado bem no meio do caminho.²⁴

Se tivermos esta duplicidade em mente, dizem muito estas crônicas de Gilberto Freyre, escritas em fase de virada pessoal, quando o jovem trocava o conforto placentário do seu *locus amenus* pelas incertezas de um espaço novo, sobrecarregado de surpresas e de desafios. Mudavam-lhe o cenário e a plateia. O jovem promissor, filho de família conhecida e de prestígio no Recife, abandonava o Capibaribe para se instalar em Waco, no Texas, à beira do rio Brazos. Saía da ponta da fila, onde se cercava de referências repisadas, para se instalar na ra-beira, zerando o capital social e intelectual que, bem ou mal, já acumulara. Sem contar, é claro, o familiar que carregava consigo. Ser descendente de Wanderley nada significava às margens daquele rio texano, território de cowboys, pradaria

22 FREYRE, Gilberto - *Tempo de aprendiz. Artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926)*. São Paulo: IBRASA, 1979. 2 vols. Entraram nestes dois volumes apenas 268 crônicas do autor, publicadas do *Diário de Pernambuco*, entre 1918 e 1926. 117 delas compõem o 1º volume; 151, o 2º. Sabe-se, no entanto, que essa produção foi muito maior, graças a um recente e precioso catálogo bibliográfico elaborado por Lúcia Gaspar e Virgínia Barbosa, que atribuem cerca de 350 outras ao cronista, para o mesmo período e o mesmo jornal. No total, as duas pesquisadoras consignam 3.420 crônicas ao autor de *Casa Grande & Senzala*, publicadas entre 1918 e 1985, em jornais do Recife, do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Buenos Aires. Todas à espera de um bom analista. Ver: GASPAR, Lúcia & BARBOSA, Virgínia - *Gilberto Freyre jornalista: uma bibliografia*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco-Massangana, 2010.

23 FREYRE, Gilberto - *Tempo morto e outros tempos. Trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. 1915-1930*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. E *De menino a homem de mais de trinta e de quarenta, de sessenta e mais anos. Diário íntimo seguido de recordações pessoais em tom confidencial semelhante ao de diários*. Apresentação de Fátima Quintas. Biobibliografia de Edson Nery da Fonseca. Notas e Índice onomástico de Gustavo H. Tuna. São Paulo: Global, 2010.

24 A partir deste momento, retomo e condenso esta leitura das crônicas de Gilberto Freyre já exposta em "Circuito nada redondo", capítulo de livro publicado em homenagem a Sandra Jatahy Pesavento, intitulado *História cultural da cidade*. Org. por Jacques Leenhardt, Daniela Marzola Fialho, Nádia Maria Weber Santos, Charles Monteiro e Antonio Dimas. Porto Alegre: Marcavisual/PROPUR, 2015. pp. 174-197.

de algodão, espaço de segregação racial irada e trilha histórica de gado a caminho dos abatedouros de Chicago, a famosa Crisholm Trail. Naquela modesta Waco de então, cuja população não ia muito além de seus 45 mil habitantes,²⁵ era temerário qualquer projeto de formação intelectual que aspirasse ao cosmopolitismo e à laicidade. Não era esta a regra do jogo que regulava a Baylor University, o campus batista no Texas onde o único arrimo que Gilberto iria encontrar seria Ulysses Freyre, seu irmão um pouco mais velho e matriculado em curso de Exatas.

Deixando atrás de si o Recife, uma capital regional já com cerca de 230 mil habitantes e ciosa de sua história pregressa, que cidade encontraria o jovem estudante, muito indeciso ainda sobre sua carreira? Uma incógnita sobre outra, o que pouco aliviaria o cotidiano novo, já espremido por um orçamento pessoal modesto.

Quando se mudou para Waco, em 1918, a cidade transformava-se. Marcas remotas da Guerra da Secessão norte-americana (1861-1865) batiam de frente com o ímpeto de modernização material da uma cidade que, de um lado, oferecera cerca de dezesseis generais para o exército separatista de Confederados e, de outro, criara um nó ferroviário capaz de integrar a região com os centros urbanos mais avançados ao norte e a leste dos Estados Unidos. Nessa mudança, levadas e levadas de migrantes negros vieram da zona rural, em busca de oportunidades na área urbana, estimulados pela expansão da rede ferroviária e pelo comércio algodoeiro, um dos maiores do mundo. Se, no princípio, essa massa migrante era bem vinda porque significava mão de obra barata, com o tempo, alterou-se a situação e sentiram-se ameaçados os brancos com a possibilidade de perder sua hegemonia diante de uma classe média negra emergente. Nos anos '20, portanto, uma outra composição étnica se desenhava naquela circunscrição urbana e com ela crescia, junto, a tensão racial, caldo de cultura favorável à emergência e atuação da Ku Klux Klan. De acordo com a "Texas Historical State Association", ocorreram linchamentos em Waco nos anos de 1905, 1915 e 1916.²⁶ Numa ocasião, pelo menos, incendiaram uma vítima negra na praça principal da cidade. Nos anos '20, brancos furiosos queimaram ou enforcaram negros, em público. Em 1923, mais de dois mil membros da KKK desfilaram, em protesto, pela cidade, boicotando o comércio dos que não se simpatizavam com a causa racista. Comerciantes e políticos apoiavam a organização de forma implícita e um de seus membros se gabava de que a Ku Klux Klan controlava todo o serviço público da cidade de Waco.²⁷

Dentro do campus, todavia, desfogava-se a experiência de Gilberto, que, na figura do professor J. A. Armstrong, encontrou uma escapatória intelectual que quase o converteu em estudioso da língua e da literatura inglesa, em detri-

25 <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/hdw01>

26 <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/hdw01>

27 <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/hdw01>

mento do historiador, do sociólogo e do antropólogo de mais tarde. Foi através desse professor de literatura inglesa, especialista na poesia dos Browings, que Gilberto se agarrou à universidade de província. Foi graças a Armstrong, que o recém-chegado tomou conhecimento, pessoal e acadêmico, do Imagismo inglês, a novidade poética mais avançada daquele momento e na qual pontificaram figuras como Ezra Pound e Amy Lowell. Mais que um simples professor, J. A. Armstrong acolheu Gilberto de modo paternal, permitindo-se sugerir-lhe cautela no começo da carreira. Pouco tempo depois de separados e já sabendo do mestrado que Gilberto defendera em Columbia, J. A. Armstrong, por carta, aconselhava-o: *Se sua tese contiver coisas que aborreçam os brasileiros, espero mesmo que você não a publique. Não quero ser chato, mas você é jovem demais para dizer as coisas terríveis que você já disse sobre a bandeira. Aquilo pode ser tudo verdade, mas não é você que deve dizê-lo Espere uns cinco ou dez anos. Você está em vias de ser acatado pelos brasileiros agora, e, por causa disso, você não devia prejudicar essa oportunidade, dizendo coisas que as pessoas não vão assimilar de forma rápida. Espero, sinceramente, que você leve isto em consideração.*²⁸

Suas relações com Armstrong ultrapassaram os limites da sala de aula e fizeram-se pessoais, sobretudo a partir da apreciação da poesia mais vanguardista que se praticava na língua inglesa daquele período. *Foi através de Armstrong que me adaptei à poesia não convencional*, admitiria Gilberto Freyre, anos depois.²⁹

Foi Armstrong que quase arrastou Gilberto, de forma definitiva, para o estudo da cultura de língua inglesa. A despeito da constrição externa, prolongamento saxônico do conservadorismo nordestino de onde vinha, sua vivência inicial seria impulsionada pela atração da literatura, pautada por Armstrong, seu mentor. Foi através dele, registram isso suas memórias, que Gilberto pôde imergir fundo na poesia inglesa de Robert e de Elizabeth Browning; no ensaísmo de qualidade, assinado por autores como Francis Bacon, Milton, De Quincey, Steele, Addison, Samuel Johnson, Defoe, Thomas Huxley, Walter Pater, Carlyle, Ruskin, Macaulay etc.; e naquilo que se fazia de mais atual na poesia imagista de Amy Lowell, na poesia estrepitosa de Vachel Lindsay e na poesia vingativa de Edgar Lee Masters. Foi esse professor experiente e dedicado que atraiu o jovem recém-chegado. Mas foi também o contexto religioso do seu entorno, vincado pelo conservadorismo batista do *Bible Belt*, que o assustou.

Ainda preso à sua formação também batista, que quase o levou à escolha

28 Carta de J. A. Armstrong para Gilberto Freyre, 11 mai. 1922. Acervo da *The Armstrong Browning Library* da *Baylor University*. Cópia digitalizada da carta em meus arquivos. No original, lê-se: *I do hope if your thesis has in it things that will annoy the Brazilians that you will not publish it. I do not mean to be a prig, but you are far too young to say such atrocious things as you said about the flag. It may all be very true, but you are not the one to say it. Wait about five or ten years. You are in line for promotion by the Brazilians now and you should not hurt your own chance by saying things that the people will not readily receive.*

29 Depoimento de Gilberto Freyre para o Institute of Oral History da *Baylor University*, 1967. *Oral Memoirs of Gilberto de M. Freyre*, 16 May 1985. <http://digitalcollections.baylor.edu/cdm/compoundobject/collection/buiroh/id/1468/rec/12> Lê-se, no original: *I became adapted to non-conventional poetry through Armstrong*. p. 19.

missionária, Gilberto espantou-se com o fosso entre a fé e a prática nos vastos arredores de Waco. Entre uma e outra, danava-se o negro em meio ao zelo racista. *O tratamento dado ao negro foi muito chocante para mim – revelou Gilberto Freyre anos depois, na entrevista acima – e, no final dos meus primeiros anos em Baylor, eu me tornei muito crítico da civilização americana. O tratamento dos negros numa civilização evangélica como a americana, predominantemente protestante ou evangélica, muito me desapontou, e no final da minha temporada em Baylor eu já tinha me tornado bastante crítico da forma americana de civilização. Eu achava isso um enorme fracasso e que a civilização católica do Brasil, com todos os seus defeitos, tinha esta superioridade sobre a civilização protestante, anglo-saxônica dos Estados Unidos ou da Inglaterra. Então, me tornei muito independente em matéria de religião.*³⁰

Habitado à convivência menos áspera em sua cidade natal, onde foi criado no convívio doméstico com remanescentes da escravidão brasileira, Waco funcionaria, para Gilberto, como um laboratório vivo e consolidado de racismo regrado e oficial, onde inexistia a pacholice católica. De seu contato direto com o bairro negro da cidade a memória se lembra, se arrepia e acusa, de pronto, a incoerência mais ampla: *Que o “bairro negro” de Waco fosse qualquer coisa de terrível, eu imaginava. Mas é ainda mais horroroso do que eu previa. Imundo. Nojento. Uma vergonha para esta civilização filistina que, entretanto, envia missionários aos “pagãos” da América do Sul e da China, da Índia e do Japão. Tais missionários, antes de atravessar os mares, deveriam cuidar destes horrores domésticos. São violentamente anticristãos.*³¹

Burgo *dixie*, acanhado e preconceituoso como Waco, não encorajava. Se desafio intelectual houvesse para Gilberto, isso se daria no enquadramento estreito da sala de aula ou do campus, por mais paradoxal que isso pareça. Em dois anos completou-se esta etapa literária do cronista, agora disposto e pronto para enfrentar a cidade grande, onde se daria sua conversão definitiva às Ciências Sociais. *Do que agora preciso é de Antropologia social e cultural,*³² confessaria ele assim que se instalou em New York, em 1920. Dois anos, portanto, no interiorzão do Texas; outros dois numa cidade que já fervilhava e da qual herdamos do cronista duas imagens diferentes, porque construídas por ele em tempos diferentes.

Da vivência norte-americana, Gilberto deixou-nos duas imagens.

A primeira – a das crônicas juvenis de 1920, escritas em cima da experiência imediata e boquiaberta – respira ímpeto, juventude, sedução e sensuali-

30 Depoimento de Gilberto Freyre para o Institute of Oral History. <http://digitalcollections.baylor.edu/cdm/compoundobject/collection/buioh/id/1468/rec/12> Lê-se, no original: *The treatment of Negroes by an evangelical civilization like the American one, predominantly Protestant or evangelical, was a disappointment to me. The treatment given to Negroes was very shocking to me and at the end of my first years in Baylor I had become very critical of the American way being a civilization. I thought that this was a great failure and that the Catholic civilization of Brazil, with all its defects, had this superiority over the Protestant, Anglo-Saxon civilization of the United States or of England. So I became very independent in matters of religion.* p. 19.

31 FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. p. 32.

32 Id. *Ib.*, p. 42.

DIMAS, A.
Joaquim
Nabuco &
Gilberto Freyre:
Memorialistas
que se encaixam e
se continuam...

dade. A segunda, a dos anos '70, empertiga-se e enquadra-se na serenidade posada da moldura oval do Senhor de Apipucos. A primeira é a do jovem em busca de emoções fortes, que desborda da moldura e pulula, saltitando de crônica em crônica; a segunda é a do senhor saciado, sisudo na foto, que doma o passado, modela-o para o futuro e repousa em *Tempo morto e outros tempos*, seu livro de memórias, escrito bem depois da excitação dos fatos, de olho na posteridade.

No memorialismo de Nabuco e de Gilberto, dois pernambucanos de séculos consecutivos, um filete de continuidade histórica se entrosa, se prolonga e responde por uma dedicação específica, mesmo que sobrecarregada de percalços: a dedicação legítima e sensível à condição social e cultural do negro brasileiro.

USP/IEB mai. 2016.

NABUCO, J. *Diários 1873-1910. Edição de texto, prefácios e notas de Evaldo Cabral de Mello*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2006. p. 163.

_____. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

FREYRE, G. (Org.) *Livro do Nordeste*. Edição fac-similar. “Vida social no Nordeste - Aspectos de um século de transição”. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979. p. 87.

_____. *De menino a homem de mais de trinta e de quarenta, de sessenta e mais anos. Diário íntimo seguido de recordações pessoais em tom confidencial semelhante ao de diários*. Apresentação de Fátima Quintas. Biobibliografia de Edson Nery da Fonseca. Notas e Índice onomástico de Gustavo H. Tuna. São Paulo: Global, 2010.

_____. *Tempo morto e outros tempos. Trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. 1915-1930*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

GASPAR, L.; BARBOSA, V. *Gilberto Freyre jornalista: uma bibliografia*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco-Massangana, 2010.

LEENHARDT, J.; FIALHO, D. M.; SANTOS, N. M. W.; MONTEIRO, C.; DIMAS, A. *História cultural da cidade*. Porto Alegre: Marcavizual/PROPUR, 2015.

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 17/9/2016

RESUMO:

Neste artigo, comparam-se as percepções acerca da sociedade e da história brasileiras contidas em um ensaio político escrito por José de Alencar – *Systema representativo* (1868) – e em seus romances, de acordo com análises destes últimos presentes na história literária. O conceito de representação legível no ensaio político ligava-se a uma pregação do Autor em favor da introdução da representação proporcional no Império, e permite compreender as visões de José de Alencar a respeito dos ambientes locais, “exóticos”, de um lado, e do projeto civilizador, de outro lado.

Palavras-chave: *José de Alencar; política Imperial; ficção e história.*

ABSTRACT:

This article compares the perceptions about Brazilian society and history contained in a political essay and in the novels written by the Brazilian romantic novelist José de Alencar. The novels are approached through some representative works on Literary History. The concept of representation present in the political essay, *Systema representativo* (1868), was part of a campaign for the introduction of proportional representation in the country, and it allows the reader to understand the connection between the Author's opinions on the local, “exotic”, Brazilian worlds, on the one hand, and on the civilizing project, on the other hand.

Keywords: *José de Alencar; Imperial politics; fiction and history.*

* UFPR/CNPQ. O autor agradece as sugestões dos revisores da Revista Letras.

A matéria do romance é o passado histórico, ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável. O romance não comporta heróis, no sentido clássico, mas seres humanos, igualmente capazes de atos heroicos, determinados por motivos vis, e de ações condenáveis movidas por sentimentos nobres

(WEINHARDT, 1994, p. 50).

Contando com alguma condescendência da parte da professora Marilene Weinhardt quanto ao uso de um trecho de um de seus fundamentais artigos, este trabalho parte de algumas questões postas pela epígrafe. Ele vem da exposição feita por ela sobre as concepções de Bakhtin a respeito do romance histórico, confrontado com a epopeia.

A ideia de passado histórico ainda vivo é fundamental para compreender aspectos centrais do romance de José de Alencar. Defende-se aqui que levar em consideração sua obra política leva a pensar que esse passado era, para o Autor, vivo a ponto de fornecer estratégias e chaves para a detecção de instrumentos de canalização de energias transformadoras.

Para argumentar nessa direção, as presentes notas confrontam uma leitura do *Systema Representativo*, de José de Alencar (1868), com alguns aspectos enfatizados pela crítica e pela História Literária quanto à ficção alencariana.¹ Na

1 A substituição do gabinete liberal (progressista) de Zacarias de Góis pelo ultraconservador, de Itaboraí, em 1868, acirrou de uma maneira que não tinha precedentes o debate sobre fórmulas eleitorais, assim como a crítica ao poder pessoal do monarca (BOSI, 2004, p. 38, 42; SILVA, 2005, p. 18). Antes, de 1864 a 1868, o Segundo Reinado tivera a maior instabilidade ministerial de sua história, o que passou também por grande agitação entre os progressistas, divididos entre dissidentes e históricos, e pela introdução da questão da escravidão na Fala do Trono de 1867. Tratava-se do fim da “conciliação” inaugurada em 1853, e no próprio ano de 1868 assistiu-se à formação do grupo dos liberais radicais (CARVALHO, 2009, p. 23, 25, 27). Em 1868-1870, após, portanto, a escrita do livro aqui examinado, Alencar foi ministro da Justiça, tendo, antes, passa-

crítica, importam para o presente trabalho especialmente dois aspectos. O primeiro é uma relativa disjunção apontada no romance, segundo a qual o elemento local, específico e identitário ficava acoplado de modo às vezes paradoxal a convenções e recursos universais da produção romântica, ou então a uma posição do narrador muito pouco ligada a qualquer desses mundos locais. O segundo liga-se a uma preocupação decisiva detectada em Alencar com o problema do vínculo, do liame social.

Uma primeira indicação da crítica é a de que operava no romance alencariano a apropriação de um mundo rural a que não mais pertenciam o Autor, o narrador e o leitor (GIL, 2010, p. 135). De fato, isso estaria ligado à própria natureza do romance. Em compasso semelhante, e segundo Antonio Candido, ao mesmo tempo que Alencar escrevia para a terra, não era exatamente a ela que fazia referência. O indianismo, por exemplo, seria marcado pela simultaneidade da “matéria local” e da mobilização de tradições literárias mais amadurecidas (fora do Império). Isso constituiria uma “dupla fidelidade” (GIL, 2011, p. 54, 57), manifestando também o caráter de “gênero inter-nacional” do romance (VASCONCELOS, 2012, p. 272, 289).

Marcelo Peloggio faz referência a essas tensões, em vista do modo como Alencar via o Brasil. O sentido era o de “nacionalizar” o país. Fazê-lo, no entanto, não significava apontar-lhe uma identidade. Antes, tratava-se de civilizá-lo, levando em conta, embora, que tudo devia ocorrer de um modo que não o descaracterizasse no que tinha de “mais caro e valioso: sua natureza, sua gente” (PELOGGIO, 2006, p. 11). As tensões, segundo essa visão, eram na verdade múltiplas: “nacionalizar” implicaria uma superação de multiplicidades de corte social ou regional ao mesmo tempo que essa multiplicidade era de alguma forma comemorada; “nacionalizar” poderia voltar-se para o exterior, implicando a proclamação de uma particularidade nacional frente às outras nações, mas também para o seu inverso, significando “civilizar” o país até a obtenção de um patamar mínimo de uniformidade de comportamentos, patamar este ditado por uma concepção universal a respeito de que costumes seriam adequados à sociedade.

José Maurício Gomes de Almeida faz referência a situações e personagens buscados no repertório mítico das literaturas europeias, com o que o centro de suas preocupações não estaria no exotismo, nem na particularidade regional (GIL, 2010, p. 137). Os tipos locais, diz Fernando Gil, seguindo Antonio Candido, mais que manifestar a nacionalidade, exemplificariam o caráter multiforme desta última (GIL, 2011, p. 55). De alguma forma, mantinha-se uma separação entre os múltiplos tipos locais e um tipo nacional em verdade não explicitado.

Antonio Candido aponta os “vícios habituais” do regionalismo como gênero. Enfatiza o pitoresco superficial e a noção recorrente a respeito da pureza rural contraposta ao artificialismo da cidade (CANDIDO, 1999, p. 46). Escreve também sobre o “nacionalismo literário” buscando o “exotismo” regionalista

do nove anos emitindo pareceres na secretaria de justiça (BLAKE, 1970, p. 74).

(GIL, 2011, p. 57). É difícil, mas necessário, conjugar a imagem de integração personagem-espço presente n’*O sertanejo* (GIL, 2010, p. 138) com a das “fezes locais” a serem expurgadas da representação política pela “nacionalização”, desagradável noção que será rastreada adiante nos textos políticos de Alencar. Isso é indicado pelo fato de autor e narrador mostrarem francamente não pertencerem a um mundo do qual insistentemente se apropriavam. Alencar, por exemplo, teria escrito *O gaúcho* sem jamais ter visitado o Rio Grande do Sul (BLAKE, 1970, p. 76).

Além da disjunção, a crítica costuma enfatizar que o elemento efetivamente comemorado era o vínculo entre personagens históricos, mais que as características desses personagens. Neste trabalho, dá-se a isso o nome de visão relacional do passado, o que, no tocante aos romances, pode ser exemplificado com a ênfase dada por Bosi aos atos dos senhores da hierarquia social de renomeação dos subalternos que a eles se entregavam ritualmente (BOSI, 1992, p. 177). Põe acento na “entrega [...] incondicional [...] de corpo e alma”. Avança ainda em afirmar um “complexo sacrificial” em Alencar, segundo o qual a nobreza dos fracos dependeria de sua autoimolação (BOSI, 1992, p. 178). Alencar comemorava a entrega, jamais a indianidade. Comemorar a entrega significava encontrar no passado algo bem mais precioso que uma identidade. Implicava encontrar nos tempos idos uma propensão ao vínculo. Déborah Scheidt indica que o “esforço” de Alencar se dirigia para retratar a zona de contato “entre culturas e espaços geográficos antagônicos” (SCHEIDT, 2010, p. 337). Sandra Vasconcelos ressalta o “mito de fundação, forjado na união dos povos” presente no romance alencariano, mesmo que o “olhar mais atento” não possa deixar de reconhecer grande dose de violência nos processos (VASCONCELOS, 2012, p. 272). De modo mais direto, Celeste Sousa apontou apego alencariano à ideia de que o brasileiro seria filho da miscigenação racial e cultural entre um português e uma índia (SOUSA, 2009, p. 39).

Essa visão mais relacional que identitária do romance prossegue com o trabalho de Eduardo Vieira Martins, segundo o qual tinham vigência no trabalho alencariano, especialmente n’*O sertanejo*, duas hierarquias: a social e aquela estabelecida pela valorização da proximidade frente à natureza (MARTINS, 1997, p. 67). Essa visão da hierarquia é relacional, ressaltando sua capacidade de integrar e criar vínculos legitimados, sobretudo como efeito da superposição de hierarquias de sentido inverso.

Essa passagem breve pela crítica não pôde fazer justiça aos trabalhos citados e nem ressaltar eventuais diferenças interpretativas. Mas, de posse dessas duas noções – a da disjunção entre universos e a da centralidade nos vínculos –, pode-se passar para *O Sistema Representativo*. Ponto essencial deste trabalho de Alencar é o da representação proporcional, em oposição aos “círculos” (distritos) imperiais. À partida, ligava isso à questão da representação das minorias (ALENCAR, 1991, p. 3; a ortografia foi atualizada nas citações do texto de Alencar), segundo

o conceito que tinha a respeito daquela. Constituiria o “meio de concentrar a vontade nacional para a organização do poder público” (ALENCAR, 1991, p. 9). Ela, portanto, era em Alencar um meio de reunir vontades e energias na direção de compor governos. Consistiria em algo mais englobante que excludente.

É grande a distância entre essa percepção e a formulação singela de Marshall, formulada no século XX: “direito de participar no exercício do poder político, como um membro de um organismo investido da autoridade política ou como um eleitor dos membros de tal organismo” (MARSHALL, 1967, p. 63). O foco muda. O que Alencar buscava era um método para sintetizar as diversas vontades presentes no país e torná-las projeto, programa. Em Marshall, o foco estava nos direitos. Assim, no escritor brasileiro do século XIX, “o voto não é, como pretendem muitos, um direito político”. Mais que isso, é uma “fração da soberania” (ALENCAR, 1991, p. 75), ou então o “elemento da soberania” (ALENCAR, 1991, p. 9). O centro do raciocínio, portanto, estava em uma visão quase redistributiva, centrada em compartilhamento e englobamento.

A formulação alencariana girava ao redor daquilo chamado no livro estudado de “nacionalização”, ou, referindo-se à Grécia Clássica, de “transfusão dos espíritos para a gestação da substância nacional” (ALENCAR, 1991, p. 30). O voto, quando praticado de modo apropriado, “longe de exprimir o pensamento especial e próprio do votante, [...] traduz a opinião geral sob cuja influência é proferido” (ALENCAR, 1991, p. 31). Por “contágio moral”, forma-se uma “opinião complexa que é então a consciência coletiva” (ALENCAR, 1991, p. 32). O que buscava era, através de uma cadeia de vínculos, formar uma “vontade” que “não pertence ao número superior, mas sim à totalidade” (ALENCAR, 1991, p. 32). Essa vontade devia corporificar-se em “partidos nacionais”, uma “influência geral”, apta a abranger “toda a esfera e capaz de sufocar as opostas tendências locais”. Fora dessa esfera, a política “desnacionaliza-se” (ALENCAR, 1991, p. 58).

A “soma das paixões locais não constitui a opinião nacional”. Esta última seria a “consustanciação da grande alma do país” (ALENCAR, 1991, p. 112), devendo a representação política ao mesmo tempo exprimir e ajudar a construir isso. O objetivo seria “dar a todas as opiniões formadas no país um órgão no parlamento, e portanto uma intervenção no governo” (ALENCAR, 1991, p. 120). Isso incentivava Alencar, inclusive, a posicionar-se em favor da publicidade do voto. Resultaria disso a “Atenas moderna”: “a nata do povo no parlamento” (ALENCAR, 1991, p. 44). Assim, montada a “representação integral” (ALENCAR, 1991, p. 177), seria possível a “civilização completa do povo” (ALENCAR, 1991, p. 180).

A “representação”, assim, não remetia a um direito, nem a pactos, nem ainda à capacidade de escolha ou à vontade individual. Tratava-se apenas de uma das formas de “delegação da soberania”, aquela “considerada em sua generalidade”. Quando tivesse seu foco no cidadão, aquela delegação deveria ser chamada “voto”. Essa distinção teórica entre voto e representação é importante, e permite

a Alencar tratar como representativos diversos elementos que não julgaríamos enquanto tais. Havia um foco organicista irrefutável nessas distinções. Assim, conforme escreveu em um “Esboço da nova lei eleitoral” anexado ao livro, “A representação nacional, além do Imperador, representante perpétuo e dinástico, e do regente que o substitui, se compõe de deputados e senadores” (ALENCAR, 1991, p. 185). Aquele que nasceu imperador era tão representante quanto os parlamentares, pois sob essa ótica o representado era a “generalidade”. É verdade que o Autor citava, à sua maneira, a Constituição de 1824. Mas inegavelmente acrescentava ênfase à semelhança entre deputados, senadores, imperador e regentes.

O movimento inverso também era executado, com o Autor movendo-se do registro organicista para uma visão mais individualista. Embora se escreva sobre o “exotismo” ou a “heroicização” incidente na percepção alencariana acerca dos diversos grupos constitutivos da sociedade brasileira, sua visão de Brasil podia circunscrever-se às categorias organizadas ao redor de um projeto civilizador, autoritário, universalizante e inteiramente despido de exotismo, como era o projeto que historiadores atribuem aos grupos políticos oitocentistas brasileiros. Assim, ao invés da particularidade, da diferença, punha em jogo a perspectiva da reforma dos costumes, impondo progresso forçado e usando de modo autoritário categorias universais, como um modelo de comportamento. Isso pode auxiliar a compreender a passagem do organicismo ao individualismo da distinção representação/voto. Afinal, o projeto de todos os civilizadores era chegar a uma nação de pequenos franceses, ou pequenos britânicos.

O reformismo dos costumes aparecia com força em diversos momentos. Assim, para Alencar, a democracia devia ser graduada ao “estado de instrução e moralidade do povo”. Ela podia ser mais ampla, como nos casos nos quais os representantes tivessem atribuições restritas e de prazo curto, tendo o contrário sido aquilo que a restringia. Um povo instruído e moral poderia ter tipos mais próximos da primeira situação. A segunda seria indispensável na situação inversa (ALENCAR, 1991, p. 10). Mas as oscilações entre identidade e modelos universais nunca se dissipavam. Entendeu que as formas de governo e a divisão dos poderes variariam conforme a “índole do povo” (ALENCAR, 1991, p. 12), o que podia significar tanto o “estado de instrução” mencionado acima e referido ao projeto civilizador, quanto a particularidade de uma história própria do país.

Às vezes, prometia por acento mais nítido nas diferenças, como em um momento no qual distinguiu teoricamente indivíduo e povo (ALENCAR, 1991, p. 11). Mas logo recuava e tratava o segundo termo como mais articulado à igualdade civil que à particularização de uma história nacional. Assim, a oposição que enxergava, e que considerava questão não resolvida pela ciência, era aquela entre independência individual e a igualdade democrática, e não aquela entre a vontade individual e uma particularidade nacional enxergada em termos holísticos. Apesar dessas ambivalências, prevalecia uma forte ênfase na reforma dos costumes. O Parlamento, por exemplo, deveria abrigar “os órgãos das grandes

ideias civilizadoras” (ALENCAR, 1991, p. 54).

Romantismo político, portanto, não pode ser visto como uma espécie de passadismo, do que resultava o fato de o registro organicista aparecer e desaparecer repetidamente no texto. Alencar não idealizava nem o passado nacional, nem a democracia dos antigos. Quanto a esta, sustentava que “o homem era exclusivamente cidadão, dava-se todo á cousa pública; não tinha a domesticidade que o distraísse” (ALENCAR, 1991, p. 35). Em outras palavras, inexistia a distinção entre público e privado que a democracia representativa passou a permitir no mundo moderno. Sua concepção de liberdade era, nitidamente, a dos modernos. Uma variante dessa crítica à democracia dos antigos era a rejeição da “delegação” por Alencar, que a via em alguns países em seu próprio tempo. Com ela, e dada a vastidão dos mesmos países, os supostos representantes tornavam-se delegados de apenas uma parte de sua nação, parte essa que, assim, exercia “despotismo” sobre as outras (ALENCAR, 1991, p. 37). Exemplificou com “comícios paroquiais” que quase sempre elegiam “comissários da maioria” apenas entre os “sectários da conservação do trabalho escravo” (ALENCAR, 1991, p. 38), impondo a todos essa conservação. Outra variante, ainda, da rejeição de parâmetros do mundo clássico antigo radicava na recusa da antiga teoria das formas de governo, que assimilava à teorização do mero amontoamento de déspotas de diferentes dimensões (ALENCAR, 1991, p. 33).

O trecho sobre os comícios paroquiais mostra que Alencar associava a política local ao mandato imperativo. Julgava, portanto, que a dinâmica da vida local travaria um projeto civilizador. Era reiterada a ideia de que gatilhos institucionais deveriam fazer com que votantes tivessem suas vistas voltadas para fora do estreito mundo local, o que é à primeira vista difícil de conciliar com o problema dos vínculos, obsessão alencariana a que já se fez referência e de que se voltará a tratar. Por ora, remeta-se ao fato de que Alencar relaciona esse problema do “vínculo” entre representante e representado a John Stuart Mill (ALENCAR, 1991, p. 60), dado cuja importância se escora na ênfase que percorre todo o livro na necessidade da representação proporcional.

Esse vínculo entre representante e representado não poderia ser visto por ele como uma espécie de gaiola local, desnacionalizada e incivilizada, que prenderia o parlamentar às estreitas vistas dos paroquianos, amarrado que estaria o primeiro ao mandato imperativo. Assim, ele deveria ser “moral”, sem jamais ameaçar a “plena liberdade de pensamento” do deputado (ALENCAR, 1991, p. 66). Essa questão do “vínculo moral” tem enorme importância. Faz referência à centralidade dos laços também chamados de primários para a confecção da ordem política. Muito longe dos consensos de um liberalismo como o de Hobbes, que deduzia da necessidade de abandono do “estado de natureza” uma visão da cidadania e do estado civil como artificialidades, produtos do engenho humano e de sua capacidade de pactuar (SKINNER, 1999; BOBBIO, 1991), a representação alencariana buscava grande parte de seu formato e de seu funcionamento nos laços primários

da vida social do face a face. Não se limitava a esses laços, mas demandava-os para empoderar e, por assim dizer, energizar os civilizadores que depois deveriam voltar-se de alguma forma contra aqueles laços primários (que chegou a chamar de “fezes locais”, como em ALENCAR, 1991, p. 130).

As experiências monárquicas de voto distrital (os “círculos” imperiais) receberam fortíssimas críticas de Alencar. É curioso que, conceituando-as corretamente a partir de seu princípio majoritário, criticava-o exatamente por considerar o voto distrital um vetor da “tirania da multidão”, expressão que usava tanto para o que acontecia no interior dos distritos uninominais, quanto para os parlamentos unipartidários que a política imperial às vezes formava (ALENCAR, 1991, p. 14). Essa ideia de contenção da “ditadura das maiorias” era e é própria dos sistemas políticos como o dos Estados Unidos. Só que sistemas como esses costumam estar ligados à organização distrital da representação. Ainda assim, escreveu quanto à experiência norte-americana que a “maioria ali é onipotente e por conseguinte déspota” (ALENCAR, 1991, p. 15). Uma possibilidade de interpretação desses deslocamentos é a de que a “tirania” que Alencar julgava perigosa era a da “multidão” local. Tratava-se, ainda, do registro da “nacionalização”. Outra possibilidade reside em sua definição de “monarquia representativa”. Enxergava nelas, inclusive na Inglaterra, restrições às maiorias, criando governos minoritários. Mas estes, exatamente porque minoritários, tornar-se-iam prudentes, evitando exasperar maiorias. Nessas situações, ninguém seria tirano (ALENCAR, 1991, p. 17). É possível que Alencar tivesse em vista um conhecido e frequente efeito dos sistemas majoritários: o descasamento entre “voto popular” e composição efetiva do órgão legislativo, tendo enxergado isso na Inglaterra centralista, mas não na multiplicidade federalista norte-americana. Mas o significativo é sua preocupação com a “totalidade”, que deve comportar minorias, ou até mesmo ser governada por elas.

No Império brasileiro, estava em vigência um sistema de múltiplas exclusões (antecipa-se que Alencar não julgava efetivas essas exclusões). Escravos estavam fora do sistema político. Quanto a libertos, a confusão era enorme, inclusive na Constituição, especialmente se eles fossem africanos. Embora ninguém escrevesse sobre as mulheres, algumas das quais grandes proprietárias, elas eram excluídas por um consenso patriarcal subjacente, estabelecido ao redor da independência teórica dos chefes de domicílio. Além disso, a busca de autonomia em termos patriarcais excluía os que não fossem chefes de fogo ou que estivessem explicitamente sujeitados a autoridades (os então chamados filhos-família, religiosos regulares, soldados). A renda anual separava cidadãos ativos e passivos.

A exclusão segundo a renda operava em cadeia. Um cidadão ativo precisava possuir rendimento de cem mil réis (a partir de 1846, duzentos mil réis) para votar em primeiro grau, ou seja, para votar nos eleitores, que precisavam ter o dobro (os cem mil réis dos votantes não constituíam patamar tão alto assim)².

2 Em 1826, em São Paulo, se hipotéticas 15 pessoas habitassem um único domicílio, produzis-

Eleitores votavam em deputados, que precisavam ter o dobro da renda mínima dos primeiros, e em senadores vitalícios, que necessitavam ter o quádruplo.

Cada momento de exclusão era visto pelo Autor como o estabelecimento de um vínculo de representação. Em outras palavras, uma pessoa que não possuísse renda de cem mil réis não era excluída pelos tinham aquela soma. Era representada por eles.

Além desses vínculos entre cidadãos ativos e passivos e da aludida concepção a respeito da representação exercida pelo imperador, a teoria dos “representantes naturais” de Alencar era muito significativa a respeito dessas concepções. Era por meio deles que Iracema votava. Gênero, idade, moléstia e “outros impedimentos” (a pobreza extrema e a escravidão eram os candidatos preferenciais para preencher essa lacuna) “inabilitam certas pessoas para o exercício próprio ou direto da soberania” (ALENCAR, 1991, pp. 90–91). Essas pessoas, como “ficam sujeitas a seu chefe ou representante civil”, “por seu órgão devem exercer os direitos que lhes competem”. Desse modo, todos, simplesmente todos votavam: “não há, não pode haver um ente racional, unido por título de origem ou de adoção a qualquer estado que não participe de uma fração correspondente de soberania”. Sem essa espécie de representação é que haveria “despotismo do forte sobre o fraco”, não importando a aparência de exclusão que ela pudesse ter aos olhos de observadores futuros (ALENCAR, 1991, p. 80).

O vínculo entre representante e representado seria análogo e compartilharia legitimidade com aquele entre os incluídos na franquia eleitoral e aqueles dela excluídos. Essa exclusão, ao invés de expulsão ou separação, constituiria vínculo, representação. A “incapacidade” não exclui dos direitos políticos. Ela “determina apenas o modo de ação, o exercício” (ALENCAR, 1991, p. 81), da mesma forma que na esfera civil (isto é, nas questões cíveis da família, da propriedade etc.). Como na relação entre representante e representado, as ficções de escolha racional, contrato ou coisa semelhante estavam descartadas de antemão. O vínculo podia vir de muitos lugares, sendo na verdade bastante improvável para Alencar que ele pudesse provir desse cortejo de transparências.

Emergia assim a coronelística figura do “cidadão representante nato” (ALENCAR, 1991, p. 82). Mesmo rejeitando os exageros censitários que enxergava no sistema vigente, que chamava de “sistema restritivo”, Alencar não defendia a “universalidade do voto”, pois ela, ao invés de “vínculo”, produziria “onipotência da maioria” (ALENCAR, 1991, p. 83).

O “sistema restritivo”, aliás, teria entre seus piores defeitos o de negar “representantes naturais aos incapazes políticos” (ALENCAR, 1991, p. 83). De certa

sem apenas farinha de mandioca e consumissem toda a farinha produzida (e apenas ela), o cabeça desse fogo poderia, mesmo sem jamais ter visto uma peça de dinheiro amoedado, declarar renda de cem mil réis e tornar-se cidadão ativo. Não precisaria nem mesmo ser alfabetizado. Levam-se em conta os preços do alqueire de farinha de mandioca expostos em CABRAL, 2009, p. 47. Usa-se também o patamar de dez alqueires anuais de farinha de mandioca por pessoa como parâmetro das necessidades alimentares (SCHWARTZ, 2001, cap. 4).

forma, trava-se de “meia gravidez”: ausência de censo seria tirania da maioria; censo muito alto deixaria de ser vínculo, tornando-se mecanismo de exclusão. Alencar, dessa forma, preferia uma calibragem do censo eleitoral (ALENCAR, 1991, p. 92).

O Autor acrescentava mais dois tipos de vínculo àqueles já mencionados (o que fazia o imperador representar a nação, o que ligava os representantes aos representados e o que ligava os representantes naturais aos seus incapacitados). Esses vínculos restantes eram o da eleição indireta de parlamentares (ALENCAR, 1991, p. 102-103), conforme o sistema de dois graus vigente durante a maior parte do período imperial, e o voto por procuração (ALENCAR, 1991, p. 127). Os dois constituíam defesa aberta por Alencar das relações de dependência pessoal, mas sua utilidade não residia na comemoração de coronelismos e clientelismos. Antes, o Autor era bem claro sobre o que o segundo grau deveria fazer com as energias acumuladas através de seus vínculos com o primeiro (o dos meros votantes): no segundo grau (o dos eleitores), “a representação deve ter a maior latitude que o país e a população comportem; só deste modo ela conseguirá nacionalizar-se, depurando-se das fezes locais” (ALENCAR, 1991, p. 130). É difícil imaginar expressões mais evidentes para comunicar uma percepção acerca dos ambientes locais brasileiros, entre os quais o mundo de origem de Iracema.

Considerações finais

De certa forma, a concepção alencariana da representação política aponta para uma espécie estranha de realismo político, qual seja aquela dos românticos, entendendo-se por tal expressão não exatamente o estilo, mas antes uma visão da sociedade, da cultura e especialmente da política, visão essa própria desses meados do século XIX. A aparente contradição entre a atitude dos românticos e a afirmação feita acima sobre um realismo duro se resolve através da lembrança de sua descrença em relação às fórmulas abstratas do *cogito* cartesiano. Isso os levava, frequentemente, a ancorar suas formulações políticas na história e em um funcionamento da vida social que julgavam efetivo. Talvez por isso, Wanderley Guilherme dos Santos, tremendo intérprete de Alencar (SANTOS, 1987, p. 12-27; SANTOS, 1991), juntou em um mesmo trabalho o elogio da sensibilidade romântica e sua (assim como de Robert Dahl) “definição minimalista de democracia” (SANTOS, 1998). Do mesmo modo que Alencar, Santos entende representatividade como um “vínculo que une eleitores e eleitos” (SANTOS, 1987, p. 37), sem necessariamente demandar a figura – inacreditável para românticos oitocentistas – do indivíduo que, dotado de uma razão abstrata, conheceria de maneira transparente seus interesses e demandas e escolheria, em meio a manifestações muito claras e transparentes de opiniões, os mais verazes representantes. Aquele vínculo é pouco, mas é melhor que nada e, em ambiente de liberalização e competição, tende a tornar-se crescentemente veraz e racional.

Em Alencar, havia tensão entre a necessidade de atenção aos ambientes locais, de um lado, e a perspectiva de “nacionalização”, de outro lado. Essa nacionalização, além disso, também era marcada por tensões, nesse caso entre a particularidade de uma identidade nacional e uma visão universal, ligada ao projeto de “civilização”.

No texto, essas tensões eram mantidas, sendo recorrentes as iniciativas de Alencar para fazer com que elas se resolvessem na direção da universalidade do projeto civilizador, no sentido de organizar instituições que aproximassem o país dos comportamentos vistos como desejáveis a partir de um padrão universal e autoritário. A ideia era mobilizar, através da representação proporcional, as “fezes locais” do “exotismo” a fim de superar este último. A questão era o caminho para chegar aí. Como em quase todos os Romantismos políticos conservadores, a estrada para tal não poderia passar por acontecimentos súbitos, interrupções da História, reformismos autoritários de tipo novo, revoluções ou o estabelecimento de pactos que originassem um “novo começo”. Manifestava-se quanto a isso a perspectiva, comum às elites políticas imperiais, de que uma formulação institucional muito sofisticada poderia substituir e reformar forças e tendências históricas.³

Cada via nacional deveria ser específica, identificada, histórica. Disso resultava a centralidade do vínculo. Ele, embora fosse um dos aspectos derivado do exotismo, viria a permitir, no século XIX, a permanência de um liame apto a ser usado para guiar a construção da representação. Identidade, história e mundo local propiciariam essa ligação entre os agentes, mas não padrões de comportamento e de organização da sociedade. Quanto a esse ponto, romance e reflexão política parecem ter tido uma espécie de relação de colaboração, dialogando como testes alternativos de uma mesma projeção histórica e social. Literatura e ensaio, mais que espelhos da vida social, mais que projetos de sociedade, teriam como finalidade permitir a elaboração estratégica. Nos dois tipos de trabalho, Alencar parecia estar elaborando o “como”. O orgânico local e exótico era rechaçado. Alencar parecia só querer dele o mecanismo que permitisse a montagem da “substância nacional”, que não se confundia com ele, mas cuja constituição podia aproveitar-se dos liames entre agentes que ele, sim, comportava. Era por fornecer essa ferramenta estratégica que o passado histórico estava vivo.

3 Hilton Costa resumiu tudo isso chamando a atenção para uma frase de José Antonio Saraiva: “O navio é que faz o oficial” (COSTA, 2014, p. 134, 160, 186, 310).

- ALENCAR, J. de. Systema representativo. In: SANTOS, W. G. dos (org.). *Dois escritos democráticos de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1991. Fac-símile da 1ª ed., de 1868.
- BLAKE, S. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Brasília: Conselho Federal de Cultura, 1970. Fac-símile da ed. de 1899.
- BOBBIO, N. *Thomas Hobbes*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. O teatro político nas crônicas de Machado de Assis. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 41, p.37-75, 2004.
- CABRAL, J. A. T. *A estatística da imperial província de São Paulo com várias anotações do tenente-coronel José Antônio Teixeira Cabral, membro da mesma estatística. Tomo 1º 1827*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2009. Fac-símile do manuscrito; ed. de Cristina Antunes.
- CANDIDO, A. *Iniciação à Literatura Brasileira (resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- CARVALHO, J. M. de. Radicalismo e Republicanismo. In: CARVALHO, J; M; NEVES, L. M. B. P. das (org.). *Repensando o Brasil do oitocentos*. Cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 19-48
- COSTA, Hilton. **O navio, os oficiais e os marinheiros: as teorias raciais e a reforma eleitoral de 1881**. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014
- GIL, F. O caráter pendular do herói brasileiro. *Literatura e sociedade*. São Paulo, n. 13, p. 132-151, 2010.
- _____. A presença do romance na “Formação da literatura brasileira”. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 51-68, 2011.
- MARSHALL, T. H. *Cidadania, classe social e status*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- MARTINS, E. V. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- PELOGGIO, M. *José de Alencar e as visões de Brasil*. Tese (Doutorado em Letras, área de concentração Literatura Comparada) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- SANTOS, W. G dos. A anomalia democrática: adolescência e romantismo na história política. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 36, sem paginação, 1998.

LIMA, C. A. M.
*Iracema vota.
Ficção, Política e
História em José
de Alencar.*

_____. *Crise e castigo. Partidos e generais na política brasileira.* São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1987.

_____. A teoria da democracia proporcional de José de Alencar. In: _____ (org.). *Dois escritos democráticos de José de Alencar.* Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1991, p. 9-56.

SCHEIDT, D. Nacionalismo e ambivalência em “O Sertanejo”, de José de Alencar. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 32, n. 2, p. 325-338, 2010.

SCHWARTZ, S. B. *Escravos, roceiros e rebeldes.* Bauru: Edusc, 2001.

SILVA, A. M. J. F. da. *Tavares Bastos: biografia do liberalismo brasileiro.* Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Ciência Política) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005

SKINNER, Q. *Razão e retórica na filosofia política de Hobbes.* São Paulo: UNESP, 1999.

SOUSA, C. H. M. R. de. A imagologia no Brasil: primeira tentativa de sistematização. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 14, p. 37-55, 2009.

VASCONCELOS, S. G. T. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 62, p. 271-292, 2012.

WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

155

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016

Artur Azevedo e a burleta: *A Capital Federal*
Artur Azevedo and the burleta: A Capital Federal

João Roberto Faria *

RESUMO:

O presente artigo é um estudo da burleta *A Capital Federal*, de Artur Azevedo. Encenada pela primeira vez em fevereiro de 1897, essa peça é uma síntese do teatro cômico e musicado que foi hegemônico no Brasil nos três últimos decênios do século XIX. O autor lançou mão de recursos buscados na comédia farsesca de costumes, operetas, paródias, revistas e mágicas (a *féerie* francesa) para criar uma peça em que apresenta o contraste entre a cidade e o campo com muita graça e ao mesmo tempo com uma visão nada positiva do Rio de Janeiro, então capital federal. O objetivo deste estudo analítico e interpretativo da melhor peça teatral de Artur Azevedo é fazer uma leitura rente ao texto, quase cena por cena, centrando a atenção nos seguintes aspectos: a estruturação do enredo, a criação das personagens, os procedimentos cômicos e a visão crítica acerca dos costumes urbanos do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: *Artur Azevedo, burleta, teatro cômico e musicado.*

ABSTRACT:

This article is a study of Artur Azevedo's burleta, *A Capital Federal*. This play was first performed in February, 1897, in Rio de Janeiro. It may be considered a synthesis of the comic and musical theater that predominates in Brazil, during the last three decades of the 19th century. The author drew on several resources he found in the farcical comedy of manners, operetta, parodies, revues and fairies (the French *féerie*) in order to create a play where he presents the comic contrast between the city and the country, with fun and a negative vision of Rio de Janeiro, Brazil's capital at that time. The aim of this careful reading of Artur Azevedo's masterpiece is to comment the play closely, almost on a scene by scene basis, in order to study the following aspects: the organization of the plot, the conception of the characters, the comic resources and the critical vision of Rio de Janeiro's way of life.

Key-words: *Artur Azevedo, burleta, comic and musical theater.*

* USP

1. A burleta como síntese do teatro cômico e musicado

Nos dicionários italianos, a palavra *burletta* – diminutivo de *burla*; brincadeira, zombaria – significa uma pequena peça teatral jocosa e satírica, entremeada de música, que esteve em voga no século XVIII. No Brasil, o termo foi recuperado no final do século XIX e empregado para se referir a um tipo de peça (em um, dois ou três atos) que aglutinava aspectos das formas teatrais cômicas que eram do agrado do público. A burleta, nas palavras de Décio de Almeida Prado (1999), retirava “a sua substância e a sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista, e até, com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica” (p. 148).

Com tais características, a burleta pode ser considerada uma criação brasileira, que nasceu como resultado da experiência de nossos autores com as diversas formas do teatro cômico e musicado. Depois de escrever comédias, operetas, paródias, revistas e mágicas, homens de teatro como Artur Azevedo e Moreira Sampaio, para citar os mais proeminentes na época, podiam exercitar sua criatividade com a elaboração de peças que não precisavam seguir um modelo pré-determinado.

Sem regras fixas, a burleta geralmente busca o enredo e as personagens na comédia de costumes, conciliando a comicidade com o viés crítico e satírico, por vezes moralizador. Esse modelo caracteriza a obra de Martins Pena, comediógrafo sempre reverenciado por Artur Azevedo. As personagens alegóricas e

a caricatura de pessoas reais, típicas das revistas, não entram na composição da burleta, que mantém o registro ficcional do início ao fim¹. Em contrapartida, o ritmo acelerado da ação e os quadros que se justapõem, bem como as cenas e situações que trazem para o palco os problemas urbanos mais urgentes, são comuns nas revistas. Artur Azevedo encerra *A Capital Federal* e *O Mambembe* com apoteoses, à maneira da revista de ano, mas esse recurso foi logo deixado de lado pelos comediógrafos que escreveram burletas depois dele. Os truques cênicos, que caracterizam a mágica, também entram em algumas burletas, nas quais as mutações podem transformar um cenário em outro num piscar de olhos. É o que ocorre na passagem do sexto para o sétimo quadro de *A Viúva Clark*, de Artur Azevedo, quando um gabinete de diretor de uma secretaria sofre uma mutação e se transforma numa barca de Niterói, que navega na baía do Rio de Janeiro. Ou em *A Capital Federal*, quando os maquinistas fazem o bonde elétrico que sobe para Santa Teresa passar sobre os arcos da Lapa diante dos olhos do espectador. A burleta não aproveita as personagens sobrenaturais da mágica, mas seus autores não abdicaram das conquistas cenográficas que esse gênero trouxe para o teatro nas duas últimas décadas do século XIX. Por fim, da opereta a burleta aproveita a música saltitante e alegre, a todo momento interrompendo o fluxo do enredo e dos diálogos para divertir o espectador com um pouco de malícia e irreverência.

A mistura de características das diversas formas do teatro cômico e musicado fez da burleta um gênero indeterminado, que algumas vezes deixou seus autores indecisos quanto à classificação das peças que escreviam. Artur Azevedo, quando publicou *A Capital Federal*, em 1897, chamou-a de “comédia opereta de costumes brasileiros”. Mas no folhetim “O Teatro”, que publicou em *A Notícia* de 11 de fevereiro do mesmo ano, comentando a estreia da peça, ocorrida dois dias antes, afirmou: “A Companhia do Recreio Dramático ofereceu ao público a 1ª. da *Capital Federal*, burleta em 3 atos e 12 quadros, escrita pelo autor destas linhas e posta em música por Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira”. Também nos anúncios dos jornais, a peça era referida como burleta. Difícil entender por que Artur Azevedo não manteve essa denominação quando a publicou. De qualquer modo, a posteridade consagrou-a como uma burleta – para muitos, sua melhor obra.

Em outro folhetim, de 4 de fevereiro de 1897, também publicado no jornal *A Notícia*, o autor conta como nasceu *A Capital Federal*. O ator Brandão (o ator cômico mais famoso na época, conhecido como “o popularíssimo”), tendo feito muito sucesso no papel de Eusébio, n’*O Tribofê*, a revista de ano dos acon-

1 Artur Azevedo, no folhetim “O Teatro”, publicado no jornal *A Notícia*, de 26 de janeiro de 1900, esclarece um leitor que lhe pergunta se *A Viúva Clark* é uma revista. Diz ele que não, que se trata de uma peça em que enredo, cenas e episódios “são inventados e os personagens de pura fantasia”. Os folhetins de *A Notícia* podem ser lidos no CD que acompanha o livro *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo*, organizado por Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin (Campinas: Ed. da Unicamp, 2009).

tecimentos de 1891, insistiu com Artur Azevedo para que fosse extraída “uma nova peça da peça velha”. O dramaturgo português Eduardo Garrido também havia dito ao colega que isso era possível, que havia uma comédia no interior da revista de ano e que até poderia ter o título de *A Capital Federal*. Aceita a sugestão, relata o comediógrafo:

Escrevi então essa comédia, que é um trabalho, devo dizê-lo, quase inteiramente novo, pois o que aproveitei do *Tribofe* não ocupa a décima parte do manuscrito. Ampliei cenas, inventei situações e introduzi novos personagens importantes, entre os quais o de Lola, destinada à atriz Pepa, e o de Figueiredo, que escrevi para o ator Colás.

Como uma simples comédia saía do gênero dos espetáculos atuais do Recreio Dramático, e isso não convinha nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público, resolvi escrever uma peça espetaculosa que deparasse aos nossos cenógrafos, como deparou, mais uma ocasião de fazer boa figura, e recorri também ao condimento da música ligeira, sem, contudo, descer até o gênero conhecido pela característica denominação de maxixe.

Foram conservados alguns bonitos números da partitura do *Tribofe*, escrita pelo inspirado Assis Pacheco, e introduzida uma linda valsa, composta por Luiz Moreira. Da composição de todos os demais números, que não são poucos, em boa hora se encarregou o jovem Nicolino Milano, talento musical de primeira ordem, a quem está reservado um grande futuro na arte brasileira.

Os esclarecimentos de Artur permitem que vejamos *A Capital Federal* como uma comédia que sintetiza praticamente todo o teatro brasileiro do final do século XIX. Se a burleta é um gênero misto, devemos observar na peça de Artur quase todos os temas e as formas do teatro cômico e musicado então em voga. Assim, o enredo, o corte das personagens e a descrição dos costumes rurais e urbanos são todos buscados na comédia de costumes, remontando a Martins Pena, bem como alguns recursos de comicidade, como os apartes, o português estropiado pelos personagens da roça, os disfarces e a correria em cena. Esclareça-se que a base do enredo repete a situação criada e desenvolvida em *O Tribofe*: uma família da roça vem ao Rio de Janeiro à procura de um rapaz que prometeu casamento para a jovem Quinota. Já a opereta contribui para *A Capital Federal* com a música, a dança e alguns recursos cômicos como a malícia, os trocadilhos picantes e o senso paródico. E, finalmente, da mágica e da revista de ano o autor decalcou a grandiosidade do cenário (o hall luxuoso do Grande Hotel da Capital

Federal na primeira cena ou os arcos da Lapa com o bonde passando por cima, por exemplo) e a apoteose final.

Definida a natureza da burleta *A Capital Federal*, passemos ao seu estudo analítico e interpretativo, numa leitura rente ao texto, quase cena por cena, centrando nossa atenção nos seguintes aspectos: a estruturação do enredo, a criação das personagens, os procedimentos cômicos e a visão crítica acerca dos costumes urbanos do Rio de Janeiro.

2. A cena de exposição

Fiel ao espírito da “peça benfeita”, que nas cenas iniciais dá as primeiras informações ao espectador acerca do enredo e das personagens principais, Artur Azevedo cria um primeiro quadro no qual tudo é feito para preparar os desdobramentos que virão nos quadros seguintes. Assim, didaticamente, poderíamos dizer, a peça começa pela apresentação do espaço cênico em que se passa uma parte da ação: “o suntuoso vestíbulo do Grande Hotel da Capital Federal” (AZEVEDO, 1965). A indicação da rubrica exige o luxo na decoração do cenário, que deve se concretizar no palco ou na imaginação do leitor. A cena de abertura revela a natureza da peça musicada, fazendo jus às duas denominações dadas pelo autor: uma “burleta”, quando da sua encenação; uma “comédia-opereta de costumes brasileiros”, no volume publicado. Assim, logo de cara, temos música: o gerente do hotel, hóspedes e criados cantam e apresentam, por meio de coplas – uma pequena composição poética em quadras – o hotel num dia movimentado. O destaque fica por conta das palavras um tanto exageradas do gerente, sugerindo o cosmopolitismo da cidade do Rio de Janeiro, que pode ser comparada a Paris, onde não há hotéis melhores do que o Grande Hotel da Capital Federal. No monólogo da cena seguinte, o gerente reafirma as qualidades desse hotel moderno e de seu luxo, que inclui a eletricidade, relógios pneumáticos nos aposentos, sala de natação, ginástica e massagem, entre outras coisas. A construção do hotel é efeito do progresso. As transformações urbanas, que terão seu auge na década seguinte, com as iniciativas do prefeito Pereira Passos, estão em curso, pensadas em termos europeus. Metonimicamente, o hotel representa a cidade que se moderniza, para o bem e para o mal, como a peça nos mostrará.

À apresentação do espaço cênico, segue-se a apresentação das personagens e das situações dramáticas que impulsionarão o enredo. As personagens dão-se a conhecer por três modos distintos: o diálogo, o monólogo e as coplas. Assim, Figueiredo nos fala de si quando conversa com o gerente do hotel. Personagem um tanto extravagante, exprime seu nacionalismo de uma maneira inusitada: deplora o uso de termos estrangeiros, cada vez mais frequentes no Rio de Janeiro cosmopolita, e gosta de “lançar mulatas”, isto é, introduzi-las na vida do “*demi-monde*”, da alta prostituição. Não aprecia as mulheres estrangeiras,

nem as cocotes brancas. Sua admiração pelas mulatas ele exprime cantando as coplas em que elogia as mulatas da Bahia, que “têm decerto a primazia/ no capítulo mulher” (Ibidem). Um dos traços cômicos de Figueiredo é uma espécie de bordão que ele repete várias vezes ao longo da peça, e que aparece já no primeiro quadro, quando ele diz ao gerente do hotel que prefere a palavra “trigueira” para designar a mulata: “Eu digo trigueira por ser menos rebarbativo” (Ibidem). A repetição dessa frase – a partir de certa altura da peça ficamos esperando que ele a diga – induz ao riso, pelo seu caráter mecânico, como se não fosse possível evitá-la. É o que explica Henri Bergson, comentando que Molière, em *O Doente Imaginário*, extrai a comicidade ao fazer uma personagem repetir “uma mesma exclamação incessantemente” (BERGSON, 1980, p. 43). Solteiro, sem problemas financeiros, Figueiredo não é propriamente um gigolô, pois não vive de explorar as mulheres. Seu *hobby*, digamos, é polir os diamantes brutos que lhe caem nas mãos. Artur Azevedo se inspirou em uma personagem de *Mimi Bamboche, vaudeville*, de Eugène Grangé e Lambert Thiboust, que havia sido traduzida por Moreira Sampaio e encenado no Rio de Janeiro, com o título *Mimi Bilontra*, em 1890, com bastante sucesso. É o próprio Figueiredo quem diz que nesse *vaudeville* há um tipo que gosta de lançar mulheres, mas não mulatas, como ele. A presença de Figueiredo na peça se dá exatamente porque o veremos em ação, tentando transformar uma mulata simples da roça em cocote refinada e afrancesada. Alguns pontos altos da comicidade de *A Capital Federal* encontram-se nas cenas entre ele e Benvinda, como veremos à frente. No final do primeiro quadro, quando ele vê a mulata pela primeira vez, diz ao gerente: “aquela hei de eu lançá-la” (AZEVEDO, 1965). É um dos dois nós do enredo armado no primeiro quadro. O outro, veremos a seu tempo. Cria-se no espírito do espectador/leitor a curiosidade: conseguirá Figueiredo “lançar” Benvinda? Como isso se dará?

A segunda personagem importante para a trama entra em cena e interrompe o diálogo entre Figueiredo e o gerente. Trata-se de Lola, uma cocote sem papas na língua. Ela está à procura de Gouveia, seu amante, um rapaz que é jogador e que tem ganhado muito dinheiro apostando na primeira dúzia. Lola é a prostituta antirromântica por excelência. Para o espectador/leitor do final do século XIX, acostumado com a figura de Marguerite Gautier – *A Dama das Camélias* ainda era representada na época – , Artur Azevedo apresentava a prostituta interessada apenas no dinheiro de seus amantes. A valsa que ela canta para apresentar-se ao público é de uma sinceridade de estarrecer. E por isso mesmo suas palavras e comportamento parecem paródia do maior arquétipo da prostituta romântica criada por Alexandre Dumas Filho, capaz de se regenerar por amor e de fazer todo tipo de sacrifício pelo amado. Impossível não rir diante destes versos:

Eu tenho uma grande virtude:
Sou franca, não posso mentir!

Comigo somente se ilude
Quem mesmo se queira iludir!
Porque quando apanho um sujeito
Ingênuo, simplório, babão,
Necessariamente aproveito,
Fingindo por ele paixão!

(AZEVEDO, 1965)

Depois de ouvi-la cantar, como acreditar, na cena seguinte, em suas declarações de amor a Gouveia? Ela mente descaradamente. Comicamente, poderíamos dizer, pois estamos diante de um comportamento que desmente as palavras da valsa. É o dinheiro do rapaz que ela quer e é dinheiro que ele lhe dá num envelope para que ela saia do hotel em que está hospedado.

Gouveia se apresenta por meio de um monólogo no qual confessa que Lola é “adorável”, mas “colante” demais (Ibid). E que não se importa em gastar uma boa soma com ela, pois é dinheiro fácil, ganho no jogo. É outro, porém, o assunto central do monólogo. Esse velho recurso da convenção teatral é utilizado também para ajudar na construção do enredo, não apenas para que conheçamos o caráter das personagens, seus pensamentos e ideias. Aqui, a necessidade de esclarecer o espectador/leitor a respeito do que virá pela frente leva o autor a fazer Gouveia confessar que em passado recente era um caixeiro de cobranças, isto é, um trabalhador do comércio, e que andou pelo interior de Minas Gerais, onde conheceu uma moça muito bonita chamada Quinota. Sua fala dá a entender que se aproximaram, namoraram, mas que, separados por um tempo, talvez Quinota já o tenha esquecido. Suas palavras mostram um caráter dividido entre o passado, no qual tinha uma profissão, embora modesta, e o presente, no qual deplora não ser nada, “porque um jogador não é coisa nenhuma” (Ibid). Mas como ganha muito dinheiro, diz ser feliz, muito feliz. A fala não convence, porque a mão do autor está a indicar – pelo menos para o espectador/leitor que conhece os mecanismos da comédia – que Gouveia deverá ser resgatado do vício no correr do enredo. Daí seu monólogo de apresentação conter uma crítica ao abandono do emprego e à decisão de viver do jogo, algo que a peça vai condenar, obviamente. Para demonstrar como o jogo e o dinheiro fácil corrompem o caráter dos bons moços, Artur Azevedo cria uma cena curta em que Gouveia encontra Pinheiro, um companheiro de trabalho, a quem devia dez mil réis. Ele mesmo se lembra da dívida e quer pagar o dobro ao amigo, oferecendo o mesmo valor como juros. Pinheiro fica apenas com o valor que emprestou e o coloca à disposição para uma eventual necessidade futura. Gouveia, arrogante, afirma que jamais irá precisar desse dinheiro. Mais uma vez, quem tem experiência como espectador ou leitor de comédias sabe que em algum momento da peça a sorte de Gouveia vai acabar e ele precisará, sim, desse dinheiro. Se a intenção do autor é condenar o vício do jogo, é claro que vai

mostrar a personagem com sorte no início, desfrutando o dinheiro ganho sem esforço, para depois mostrar o reverso da medalha. A lição ao arrogante Gouveia virá, perto do final da peça, para que ele reveja os erros cometidos e recupere o caráter honrado que tinha quando trabalhava como caixeiro. Não é preciso dizer que é comum nas comédias de costumes a inclusão de lições morais para os espectadores, em obediência à crença de que o riso castiga os costumes e corrige os homens. Felizmente, Artur Azevedo faz isso com muita graça, sem cair no exagero do moralismo sentencioso.

Mas voltemos ao monólogo de Gouveia e à revelação de que esteve em Minas Gerais, onde conheceu Quinota. Ao mencioná-la, logo depois da cena com Lola, ele traz um dado complicador para o enredo, pois fica no ar a possibilidade de que tenha que lidar com duas mulheres. Para que o espectador/leitor não espere muito para ter sua curiosidade satisfeita, já na cena seguinte, a família mineira de Quinota, com Seu Eusébio à frente, entra no hotel. Ele se apresenta cantando “coplas-lundu”. Fazendeiro em São João do Sabará, está no Rio de Janeiro porque

Apareceu um janota
Em São João do Sabará;
Pedi a mão de Quinota
E vei' se embora p'ra cá.

(AZEVEDO, 1965)

Nesses versos, e nos seguintes, Eusébio esclarece que a família veio ao Rio de Janeiro para encontrar Gouveia, informação importante para que o espectador/leitor conheça o dado fundamental do enredo que será desenvolvido ao longo da peça e se pergunte sobre os desdobramentos da situação criada pela presença da família mineira na capital federal.

Eusébio, a esposa Fortunata, Quinota, o menino Juquinha e a empregada Benvinda trazem a roça, o interior do país ao palco. Artur Azevedo poupou Quinota quanto ao aspecto da comicidade. Ela é uma moça ajuizada, que estudou e fala direito, ao contrário dos pais e de Benvinda. O contraste entre a roça e a cidade é acentuado para provocar o riso do espectador/leitor, seja pelo português estropiado em que se expressam, seja pelo desconhecimento dos códigos urbanos. Já em sua primeira cena a família toda entra no hotel, cumprimenta o gerente e vão todos apertando as mãos dos empregados, Eusébio desejando que “Deus Nosso Sinhô esteja nesta casa” (AZEVEDO, 1965). As palavras e a gestualidade da família, indicada nas rubricas – Fortunata “faz uma mesura” (Ibid) ao ser apresentada ao gerente pelo marido – provocam o riso, bem como uma curta cena de farsa que se arma entre os pais e o menino Juquinha. Eles querem que o filho mostre sua instrução ao gerente, dizendo um verso. Como se nega, leva um beliscão da mãe, que lhe diz: “Diz o verso, diabo!” A rubrica indica então

que “Juquinha faz um grande berreiro” (Ibid). Esse tipo de agressão física sem grandes consequências é comum nas comédias farsescas.

Ao final do Primeiro Quadro, não só conhecemos as principais personagens e o caráter de cada um, como também temos todas as informações de que necessitamos para acompanhar o desenvolvimento do enredo. Graças aos monólogos, diálogos e coplas, sabemos que Lola é amante de Gouveia e que a família da roça veio à procura do rapaz, pois havia prometido casamento a Quinota quando esteve em São João do Sabará. Sabemos também que Figueiredo, no final do quadro, impressionado com a beleza da mulata Benvinda quer lançá-la no *demi-monde* carioca. O Primeiro Quadro foi estruturado como uma cena de exposição, em que são apresentadas as personagens e os nós do enredo envolvendo dois grupos distintos: um, formado pela família da roça, Lola e Gouveia; outro, formado por Figueiredo e Benvinda. Claro que acabarão entrelaçados no decorrer da ação.

3. Comicidade e crítica dos costumes

Como peça nascida de uma “costela” da revista de ano *O Tribofe*, *A Capital Federal* não é uma comédia escrita apenas para divertir o espectador/leitor por meio de um enredo fechado em si mesmo. Não interessa ao autor explorar unicamente a ação dramática, as complicações anunciadas na cena de exposição. Em suas revistas de ano, Artur Azevedo fez a crítica dos costumes de seu tempo e dos aspectos negativos da vida urbana. A cidade do Rio de Janeiro, com suas qualidades e defeitos, sempre foi a protagonista nesse tipo de peça que passava em revista os principais acontecimentos do ano findo. Em *A Capital Federal*, o enredo vai ser desenvolvido paralelamente à crítica dos problemas vividos pelos habitantes do Rio de Janeiro. Daí o segundo quadro passar-se todo num “corredor” de uma agência de aluguel de casas. A família da roça e Figueiredo estão à procura de uma casa para morar, assim como outras personagens que vão aparecer apenas nesse quadro. A especulação imobiliária é o pano de fundo de algumas cenas com bom rendimento cômico. Em meio às disputas pela indicação de uma casa, Figueiredo e Mota desentendem-se com um proprietário e quase chegam à agressão física. A rubrica do que se segue indica a comicidade farsesca que se arma com um quiproquó:

Atiram-se ao Proprietário, que foge, desaparecendo pela esquerda. Mota e Figueiredo encolhem os ombros e saem pela direita, encontrando-se à porta com Eusébio, que entra. O Proprietário volta e, enganado, dá com o guarda-chuva em Eusébio, e foge. Eusébio tira o casaco para persegui-lo. (AZEVEDO, 1965).

Pancadaria em cena é recurso típico da farsa, como se vê bastante em

Martins Pena ou França Júnior. Aqui, a cena é duplamente hilária porque é um inocente que apanha, em vez de Figueiredo ou Mota.

No diálogo entre Figueiredo e Mota há também lugar para a comicidade mais refinada do chiste. Ambos falam sobre a dificuldade de se conseguir alugar uma casa no Rio de Janeiro. Mota conta que lhe indicaram uma casa no morro do Pinto e pergunta ao outro: “Você sabe o que é subir ao morro do Pinto?” (Ibid). A sequência:

FIGUEIREDO – Sei, já lá subi uma noite por causa de uma trigueira.

MOTA – Pois eu subi ao morro do Pinto e encontrei a casa ocupada.

FIGUEIREDO – Foi justamente o que me aconteceu com a trigueira.

(Ibid)

Outro recurso cômico infalível neste segundo quadro é o aparte, somado ao quiproquó. No diálogo com Mota, Figueiredo revela que conseguiu entregar uma carta a Benvinda, marcando um encontro no Largo da Carioca. Analfabeta, mas esperta, Benvinda convence Quinota a ler a carta, fazendo-a crer que era a destinatária. Ambas cantam um duetino no qual Quinota mostra-se dividida entre o escrúpulo e a curiosidade. Ela comete um pequeno deslize moral ao ler a carta e em aparte reconhece: “Fui bem castigada” (Ibid). Com a entrada de Eusébio, dizendo ter uma indicação para uma casa, Artur Azevedo constrói uma cena cômica bastante eficaz. Em apartes, Benvinda tenta decorar o local do encontro com Figueiredo e esses apartes são ouvidos por Eusébio, criando um quiproquó bastante engraçado. Assim, quando Benvinda diz para si que o local fica perto de uma charutaria, Eusébio – o único da família que ouviu – diz: “Não sei se é perto da charutaria, mas diz que o logá é aprazive; a casa munto boa... Fica pro cima de um açougue, o que quédizê que nunca fartará carne. Vamos!” (AZEVEDO, 1965). Como devem ir de bonde, Benvinda, em aparte, de novo diz para si que o encontro é no Largo da Carioca, ao que Eusébio retruca: “Que Largo da Carioca! É os bondinhos da Rua Direita! Vamo!” (Ibid).

Comparados a Eusébio e Benvinda, Fortunata e Juquinha têm pequena presença cômica. Mas pelo menos duas de suas falas, com o mesmo português estropiado do marido, podem provocar o riso no espectador/leitor que não considerar adequado o seu modo de reagir às birras do filho. Na primeira, Eusébio vai subir as escadas para ir à agência de aluguel e Juquinha, chorando e batendo o pé, diz: “Eu quero i com papai!...” E Fortunata: “Pois vai, diabo!...” Na segunda, Juquinha repete a frase, pois quer ir com Benvinda. A mãe: “Vai! vai co Benvinda! É preciso munta paciência para aturá este demônio deste menino” (Ibid).

Depois de dois quadros em que a ação se passa em espaços fechados, o

terceiro e último do primeiro ato tem como cenário o Largo da Carioca. É nesse espaço público e movimentado que o enredo da peça começa a ser desenvolvido, em suas duas linhas que vão correr paralelas até o momento em que, por necessidade do enredo, se cruzarão. Nesse quadro veremos o encontro de Benvinda com Figueiredo, em primeiro lugar, e, na seqüência, o encontro da família da roça com Gouveia. Como não quer prender a atenção do espectador/leitor apenas pelo enredo, Artur Azevedo cria uma cena com o objetivo de atacar a hipocrisia e a falsa moral burguesa. Entre os transeuntes, no movimentado Largo da Carioca, está Rodrigues, com quem Figueiredo trava um diálogo, no qual conta o que está fazendo ali. As falas de Rodrigues, pela sua retórica e pose, não nos enganam. Quando ele diz que reprova “incondicionalmente esses amores escandalosos que ofendem à moral e os bons costumes” (Ibid) ou quando afirma ser um “homem de família”, porque entende que “a família é a pedra angular de uma sociedade bem organizada” (Ibid), percebemos nas frases feitas o perfeito hipócrita, que logo se dará a conhecer.

O diálogo entre Benvinda e Figueiredo é curto e tem certa graça, porque estão num espaço público e passam conhecidos dele que o cumprimentam. Ele fala a Benvinda como se ela fosse empregada de uma família de suas relações e ela sabe como disfarçar a natureza da conversa que têm. À parte, ele observa: “Fala mal, mas é inteligente” (Ibid). Ele promete que não faltará nada a ela e ambos saem, a mulata decidida a mudar de vida, a trocar a simplicidade da roça pelo brilho da capital federal. Num breve monólogo, ela se lembra de “seu Borge”, que abusou dela porque era feitor da fazenda e que lhe prometeu casamento. Na dúvida de que o prometido será cumprido, Benvinda opta pela nova existência que lhe oferece Figueiredo, sem saber exatamente o que lhe acontecerá.

O espaço público em que se passa a ação do Terceiro Quadro favorece os encontros casuais. Tal recurso – típico da revista de ano – faz com que personagens entrem e saiam de cena, trombando uns com os outros. Assim, quando Gouveia é trazido para o palco por Lola e seu cortejo de prostitutas – Mercedes, Blanchette e Dolores –, temos música, movimentação e andamento do enredo. Lola queixa-se de ter sido abandonada, trocada pelo jogo, e exige que ele vá jantar com ela. Quando saem todas para ir buscar um leque esquecido em algum bar ou restaurante, Gouveia fica só e Eusébio o vê. A família toda forma um quarteto e canta, feliz com o encontro, já esperado pelo espectador/leitor como necessidade do enredo que precisa de complicações para avançar. O que fará Gouveia em relação a Lola que está prestes a voltar para buscá-lo? No diálogo com a família ele reitera o compromisso assumido em São João do Sabará, desculpa-se pelo silêncio, justifica-se dizendo não ter recebido as três cartas que Eusébio lhe escreveu. O enredo ganha corpo com a confirmação da família de que Benvinda fugiu, enquanto Eusébio revela que “seu Borge” tinha decidido casar-se com ela. E, antes que Lola volte, Gouveia leva todos para jantar em Santa Teresa.

A comicidade da cena fica por conta do linguajar da família e das falas de Fortunata, que não tem papas na língua e lembra ao rapaz que não se brinca com moça de família: “Se seu Eusébio não soubé sê pai, aqui estou eu que hei de sabê sê mãe!”. Mais uma vez – e a repetição torna a personagem cômica –, Juquinha chora e diz seu bordão: “Quero i co Quinota!” (AZEVEDO, 1965).

O ato termina com a volta de Lola, Mercedes, Dolores e Blanchette ao Largo da Carioca. Como não encontram Gouveia, convidam Rodrigues para acompanhá-las. O hipócrita se torna ridículo, motivo de riso, pois dá desculpas de que a esposa o espera, mas acaba indo com as moças. Vale lembrar que após o diálogo com Figueiredo, acima referido, ele havia assediado Benvinda. Quando estão todos saindo da cena, uma surpresa deve encher os olhos do público, conforme a rubrica: “A passagem de um bonde elétrico sobre os arcos. Vão dentro do bonde entre outros passageiros, Eusébio, Gouveia, D. Fortunata, Quinota e Juquinha. Ao passar o bonde em frente do público, Eusébio levanta-se entusiasmado pela beleza do panorama” (Ibidem).

Artur Azevedo explicou em um dos seus folhetins que quis fazer de *A Capital Federal* uma peça de grande espetáculo, não só com música, mas também com truques cênicos e apoteoses, como nas mágicas e revistas de ano. Assim, a subida de Gouveia e da família roceira para Santa Teresa é mostrada em grande estilo, como comprova a rubrica acima transcrita, enquanto Eusébio exclama, comicamente: “Oh! a capitá federá! a capitá federá!...” (AZEVEDO, 1965).

Em relação ao enredo, quando termina o primeiro ato, nossas expectativas se voltam para o que ficou armado e necessita de desenvolvimento. Assim, nos perguntamos: agora que a família da roça encontrou Gouveia, o que vai acontecer? Ele manterá a palavra dada em São João do Sabará e se casará com Quinota? Lola conseguirá segurar seu amante ou vai perdê-lo para a mocinha pura? E Benvinda, que fugiu, o que vai acontecer com ela?

As respostas parciais a essas questões serão dadas no segundo ato, que tem três quadros, e é o mais engraçado da peça. A comicidade cresce nas cenas protagonizadas por Benvinda e Figueiredo, Lola e Gouveia e Lola e Eusébio. Mais uma vez o espaço público colabora para que as personagens se encontrem casualmente e se exponham. Na cena de abertura, no Largo de São Francisco, Benvinda deve aparecer “exageradamente vestida à última moda”, assediada por homens que lhe fazem, segundo a rubrica, “elogios irônicos” (Ibidem). É a sua iniciação, um tanto precoce, como a cena vai demonstrar. Ela se apresenta, com seu português estropiado – que é motivo de riso –, cantando em dueto com um coro. A comicidade se intensifica na cena seguinte, em que Figueiredo tenta ensinar Benvinda a ser uma cocote. Como ela não consegue aprender só com as orientações verbais, ele se faz de cocote, imitando o modo de andar, de falar e de se comportar dessas moças quando são assediadas pelos homens. Até Benvinda acha graça, rindo e comentando: “Que home danado!”. Essa é uma das cenas da peça com maior rendimento cômico. A sofisticação desejada por Figueiredo

contrasta com uma Benvinda chorosa, que não consegue aprender nada, estropiando o português e uma ou outra palavra em francês. Não só percebemos a oposição entre a roça e a cidade, mas também a admirável oposição entre a roça e a França.

Como a máquina do enredo não pode parar, Lola encontra Figueiredo na cena seguinte. Ela está à procura de Gouveia e traz um novo dado para o enredo: Lola vai dar uma festa e convida Figueiredo, que aceita, pois a ocasião é boa para introduzir Benvinda no *demi-monde*. O espaço público favorece o aparecimento das personagens para que o enredo se desenvolva. Agora é Gouveia quem entra, pensativo e cabisbaixo, para nos revelar num breve monólogo que sua sorte no jogo acabou, que já perdeu quase todo o dinheiro que amealhara. Mas, no diálogo com Lola, na sequência, mente, diz que continua a ganhar. Lola faz então uma cena de ciúme, com apartes em que chega a se referir ao rapaz como “pedaço d’asno”. Ela sabe que ele está se encontrando com a família da roça e que até no teatro foi visto ao lado de Quinota. Esperta, ao final do diálogo, percebe que Gouveia está liquidado. Quando saem de cena, são vistos por Eusébio, Fortunata e Quinota, que entram para acrescentar um dado novo ao enredo – e que se mostrará importante no desfecho da peça: Juquinha não sai do velódromo.

Eusébio fica só e Benvinda entra, de luneta e “sibilando os esses”, como lhe ensinou Figueiredo, e estropiando o francês. O aspecto cômico da personagem se dilui no diálogo entre ambos. Bem que Eusébio podia ter dado um pequeno dote para ela se casar com “seu Borge”. O que fica claro, aqui, é que se inicia um processo de desagregação moral da família da roça. Começou com Benvinda, atingiu Juquinha, que vive na “vadiação”, segundo Fortunata, e não tardará a vitimar Eusébio, que se colocou uma tarefa perigosa para cumprir: falar com Lola para que ela abandone Gouveia e o deixe livre para se casar com Quinota.

O Quadro vi se passa na casa de Lola, no dia da sua festa, do baile à fantasia. No primeiro diálogo com Gouveia, ela o humilha, terminando o relacionamento e dizendo que só queria o seu dinheiro. A comicidade está na gravidade da situação e no contraste com os figurinos, pois ele está vestido de “Satanás de mágica”. Além disso, Gouveia é risível na sua incompreensão dos “sentimentos” de Lola. Quanto mais ela revela seu verdadeiro caráter, mais ele interpreta as palavras da prostituta como palavras nobres de quem se sacrifica para deixar o caminho livre para o casamento com Quinota. Finalmente ele percebe o papel ridículo que desempenhou e sai, não sem antes fazer ameaças vazias, com “ares de galã de dramalhão”, segundo a observação ferina de Lola.

Mas a cena cômica central do segundo ato ainda estava por vir. A saída de Gouveia é seguida pela chegada de Eusébio, que vem conversar com Lola. Logo de cara temos um bom achado cômico, pois o matuto se espanta de entender tudo o que Lola diz. Achava que ela ia “embrulhar” língua com ele, mas

vê que ela fala bem o português. Lola explica que é espanhola e que o espanhol se parece muito com o português, dando como exemplos as palavras *hombre*, homem e *mujer*, mulher. Segue-se este diálogo:

EUSÉBIO (*Mostrando o chapéu que tem na mão.*) – E como é chapéu, madama?

LOLA – Sombrero.

EUSÉBIO – E guarda-chuva?

LOLA – Paraguas.

EUSÉBIO – É! Parece quase a mesma coisa! – E cadeira?

LOLA – Silla.

EUSÉBIO – E janela?

LOLA – Ventana.

EUSÉBIO – Muito parecida!

Essa comicidade leve e chistosa é apenas um aperitivo para a comicidade picante de uma cena de sedução, que virá logo em seguida. Eusébio não está ali para aprender espanhol – como Lola mesma diz. Ele quer que a prostituta deixe Gouveia. O diálogo faz uma alusão, ou mesmo uma pequena paródia, da cena de *A Dama das Camélias*, em que o pai de Armand Duval vai conversar com Marguerite para que ela abandone o rapaz, uma vez que o relacionamento entre ambos estava prejudicando a família. Essa cena estava na lembrança de todos os espectadores da época, pois a peça de Dumas Filho ainda era muito encenada, principalmente pelas companhias francesas e italianas que nos visitavam. Como se sabe, Marguerite age com nobreza, atendendo ao pedido do pai de Armand. Já a nossa Lola vê uma oportunidade de ganhar mais dinheiro, seduzindo Eusébio, aproveitando-se da sua simplicidade. A cena é hilária, desde o início até o final. Ao ouvir o pedido de Eusébio, ela – que havia dispensado Gouveia na cena anterior – reage exageradamente, como personagem de melodrama: “Lola levanta-se, fingindo uma comoção extraordinária; quer falar, não pode, e acaba numa explosão de lágrimas” (AZEVEDO, 1965). A paródia do melodrama não se restringe à gestualidade. Também as palavras ditas por Lola são chavões conhecidos dos espectadores, tornando-se motivo de riso:

– Perder o meu adorado Gouveia! Oh! o senhor pede-me um sacrifício terrível! (*Pausa.*) Mas eu compreendo... Assim é necessário. .. Entre a mulher perdida e a menina casta e pura; entre o vício e a virtude, é o vício que deve ceder... Mas o senhor não imagina como eu amo aquele moço e quantas lágrimas preciso verter para apagar a lembrança do meu amor desgraçado! (*Abraça Eusébio, escondendo o rosto nos ombros dele, e soluça.*) – Sou muito infeliz! (*Ibid*)

Irresistivelmente cômicos são os apartes de Eusébio. Lola agarra-se a ele, que fica visivelmente perturbado. “Que cangote cheirosos!...”, exclama, abraçado. Ou: “É um pancadão! Seu Gouveia teve bom gosto!...” (Ibid). E o mais engraçado, quando já está totalmente nas mãos de Lola: “Seu Eusébio tá perdido!”. Completa-se a vitória da cidade sobre o campo, da prostituição sobre a família. Apenas Dona Fortunata e Quinota resistem aos brilhos da capital federal, ao “micróbio da pândega”. No baile à fantasia, mais uma vitória do “mal”, digamos, com a confissão da hipocrisia de Rodrigues, que ali está depois de mentir para a mulher. O seu relato de uma viagem falsa a Petrópolis é de um cinismo inqualificável, mas o espertalhão na verdade é o enganado, pois a esposa lhe dá o troco na mesma moeda, segundo as prostitutas. E isso o torna personagem risível, como todos os maridos traídos nas boas comédias. A hipocrisia de Rodrigues não será poupada por Figueiredo, que lhe passa uma descompostura.

A comicidade em torno de Benvinda e Eusébio ainda alimenta as cenas finais do segundo ato. Ela surge vestida de Aída no baile à fantasia, apresentada por Figueiredo, vestido de Radamés, como dona Fredegonda – seu extravagante e engraçado “nome de guerra” –, a “estrela mais cintilante do *demi-monde* carioca”. Não nos esqueçamos da lição de Wladimir Propp, para quem “os nomes cômicos são um procedimento estilístico auxiliar que se aplica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama” (PROPP, 1992, p.129-132). Claro que Benvinda continua uma figura que nos faz rir, falando português errado e trocando expressões francesas. A comicidade da cena se intensifica nos disfarces para o baile de fantasia. Eusébio entra vestido de “princês” e aperta a mão de todos. O contraste entre roça e cidade se acentua. Benvinda e Eusébio não pertencem a esse universo. Mas ali estão, ali se encontram e conversam: a desagregação moral os atingiu em cheio. No diálogo, a diferença em relação aos outros motiva um chiste ótimo, dito por Figueiredo, após ouvir Eusébio explicar a Benvinda por que está ali; “Eu vim falá cá madama pro mode seu Gouveia... e ela me convidou pra festa... e eu tive que alugá esta vestimenta, mas vim de tilbo porque hoje é sabo de aleluia e eu não quero embrulho comigo” (AZEVEDO, 1965). Figueiredo comenta, referindo-se a Benvinda: “Oh! bom! foi o seu professor de português!” (Ibid).

O segundo ato termina com a entrega total de Eusébio ao mundo desregrado de Lola. Ela o embriaga e, diante de todos, ele assume que passa a ser o amante oficial da bela prostituta. A música toma conta da cena e a bebida contagia a todos, como aponta a rubrica (“*Figueiredo e Rodrigues carregam Eusébio. Organiza-se uma pequena marcha, que faz uma volta pela cena, levando o fazendeiro em triunfo*”). (Ibid) O ato se encerra num canção desenfreado, típico das operetas, em volta de uma mesa sobre a qual está Eusébio, completamente bêbado. Não é preciso dizer que a comicidade cresce nesse desfecho, que explora o contraste

entre a esperteza de Lola, que mente descaradamente em suas juras de amor, e a simplicidade do matuto que se deixa enganar, embriagando-se com a bebida e com as palavras sedutoras da prostituta. O diálogo entre ambos tem ótimos achados cômicos e até mesmo certa malícia que diverte. Quando Lola pede a ele que a trate sem cerimônia, temos estas breves falas:

EUSÉBIO – Eu já gosto da madama cumo quê.

LOLA – Não digas a madama. Trata-me por tu.

EUSÉBIO – Não me ajeito... Pode sê que dispois...

LOLA – Depois do quê?

EUSÉBIO (*Com riso tolo e malicioso.*) – Ah! ah!

(AZEVEDO, 1965)

Toda a sequência, na qual se completa a sedução, é hilária, pois é Lola que o faz beber o ponche, até ficar embriagado. Artur Azevedo não perde nenhuma oportunidade para provocar o riso no espectador/leitor. Diante de uma bebida que não conhece, Eusébio, confundindo ponche com poncho, pergunta a Lola: “Ué! Ponche não é aquela coisa que a gente veste cando amonta a cavalo?” (Ibid)

Ao final do segundo ato, o enredo nos lança novas questões. Como vai evoluir o relacionamento entre Eusébio e Lola? Como fica a família desbaratada pelos vícios da cidade? O que fará Gouveia, empobrecido e dispensado pela amante? Benvinda continuará a sua carreira no *demi-monde* carioca?

A resposta à primeira pergunta começa a ser dada já na abertura do terceiro ato. Eusébio está gostando de ter uma mulher como Lola, mas sabe que está errado e se preocupa com a família. No ritmo frenético da comédia, não há tempo para crises morais. Estão ambos em cena para que vejamos como Lola é exímia na arte da espoliação. Ela convence o amante a comprar-lhe joias e, não contente com o que consegue por meio da lábia, engana-o com a ajuda de Lourenço, seu criado e amante. Numa cena um tanto extravagante, ambos encenam uma comédia para Eusébio, que não reconhece Lourenço sob um disfarce e acredita que está diante de um credor de Lola, que ali chegou para cobrar uma dívida de dois contos de réis. O matuto é facilmente enredado pelo casal escroque – Lola se fazendo de vítima e Lourenço insultando-a desmedidamente – e sai para buscar o dinheiro.

Na sequência, nova cena que ilustra a capacidade de Artur Azevedo de criar situações risíveis. Aparentemente desnecessária para o enredo – veremos que no Quadro x do terceiro ato ela se justifica –, serve para reafirmar o caráter antirromântico de Lola e para satirizar, por meio da paródia, os poetas decadentistas. Duquinha se apresenta como candidato a amante de Lola. É um rapaz tímido, de dezoito anos, que lhe traz flores e versos. No diálogo entre eles, a graça está nas intervenções e comentários de Lola, sempre chistosa, como se vê nesta falas:

DUQUINHA – Sou poeta moderno, decadente...

LOLA – Decadente? Nesta idade?

DUQUINHA – Nós somos todos muito novos.

LOLA – Nós quem?

DUQUINHA – Nós, os decadentes. E só podemos ser compreendidos por gente da nossa idade. As pessoas de mais de trinta anos não nos entendem.

LOLA – Se o senhor se demorasse mais algum tempo, arriscava-se a não ser compreendido por mim.

O bom humor da cena continua com a leitura dos versos. Como não rir do chiste bem sacado de Lola, ao ouvir a estrofe que começa e termina com “Santa das santas, santa das santas!”: “Santa? Eu!... Isso é que é liberdade poética!”. Ou da correção que ela faz no poema em que é chamada de “bela andaluza”, dizendo ser de Valladolid?

Menos engraçadas são as recriminações da prostituta ao rapaz ingênuo que não lhe levou uma joia de presente, mas flores e versos. Lola não quer ser uma nova dama das camélias e é dura quando diz a Duquinha: “Que mania essa de não nos tomarem pelo que somos realmente! Guarde os seus versos para as donzelinhas sentimentais e, ande, vá buscar o ‘Sésamo, abre-te’ e volte amanhã”. A ridicularização do “poeta decadente” se completa com o que diz em aparte ao sair de cena: “Vou pedir dinheiro à mamãe”, uma fala que o torna risível, evidentemente.

Quanto à paródia propriamente dita, ela atinge o estilo decadentista nos versos em que há excesso de repetições de palavras e expressões. Com extrema facilidade para versejar, Artur fez de Duquinha um poeta que se exprime de acordo com um recurso melódico da poesia simbolista, mas, claro, com o exagero que caracteriza a paródia. Assim, são motivo de riso os versos que ele lê para Lola, os quais ela mesma repete ao dizer que preferia uma joia, “que produziria mais efeito que todo esse: Como te adoro, como te adoro,/Linda espanhola, linda espanhola,/Santa das santas, santa das santas”. Observe-se a resposta de Duquinha: “Vejo que não lhe agrada a escola decadente...”. Fica bem evidente o alvo da paródia. Façamos um parêntese para lembrar a observação de Manuel Bandeira quanto às reações negativas ao simbolismo, quando do aparecimento dos seus primeiros poetas e de certas idiossincrasias: “Os simbolistas foram rudemente atacados e ridicularizados não só pelo público em geral, como pelos seus confrades parnasianos e pelos maiores da crítica” (BANDEIRA, 1967, p. 14)².

Terminado o diálogo entre Lola e Duquinha, o quadro seguinte volta a explorar o espaço público, que facilita o encontro entre as personagens. Todos

² Manuel Bandeira, *Antologia dos Poetas Brasileiros – Poesia da Fase Simbolista*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967, p. 14.

estarão no velódromo, por razões diversas, ou fazendo o enredo avançar, ou protagonizando cenas que favorecem a crítica aos costumes e vícios urbanos. Assim, as corridas fraudulentas de bicicleta são denunciadas, com a presença de uma quadrilha que atua no velódromo sob a liderança de Lourenço, o empregado e amante de Lola. O mesmo Lourenço canta as coplas em que é reiterada a crítica ao custo de vida e ao alto preço do aluguel. Fortunata e Quinota, que ali estão com Gouveia para resgatar Juquinha da “vadiação”, travam um diálogo sério, no qual a mocinha mostra discernimento ao observar como é diferente a vida na roça e que não ficará na cidade depois de casada:

QUINOTA – A vida fluminense é cheia de sobressaltos para as verdadeiras mães de família.

FORTUNATA – Olhe seu Eusébio, um home de cinquenta ano, que teve até agora tanto juízo! Arrespirou o á da capitá federá, e perdeu a cabeça!

GOUVEIA – Apanhou o micróbio da pândega!

QUINOTA – Aqui há muita liberdade e pouco escrúpulo... faz-se ostentação do vício... não se respeita ninguém... É uma sociedade mal constituída.

O diálogo continua e Quinota diz mais a Gouveia: que ele precisa se abrir com Eusébio, contar que é um “jogador arrependido” para conquistar sua confiança e se associar a ele na condução dos negócios no interior de Minas. Troque os seus prazeres pela tranquilidade, ela lhe recomenda, acrescentando: “case-se, faça-se agricultor, e sua esposa, que não será muito exigente e terá muito bom senso, todos os anos lhe dará licença para vir matar saudades daquilo a que o senhor chama o micróbio da pândega”.

Do ponto de vista do enredo, o casamento entre Gouveia e Quinota parece estar arranjado, ou pelo menos bem encaminhado. A cena no velódromo mostra também o arrependimento pelos maus passos, tanto de Eusébio quanto de Benvinda, anunciando já a acomodação necessária ao desfecho que se espera de uma comédia. Nessa altura, toda a comicidade da situação em que ambos foram colocados já foi devidamente explorada. Eis que, ao final da corrida, vencida pelo azarão Colibri, que não é outro senão Juquinha, todos vêm para a cena. Os encontros inesperados e indesejados provocam enorme confusão e correria tipicamente farsesca e vaudevillesca. Eusébio corre atrás de Juquinha, Lola corre atrás de Eusébio, as mulheres que estavam com Lola correm atrás dela, Figueiredo corre atrás delas, Fortunata entra e sai correndo na mesma direção – pois viu Eusébio –, Quinota corre atrás da mãe e Gouveia atrás dela. Ainda entram em cena Benvinda, perseguida por Lourenço e ambos saem correndo.

A cena é divertida, mas com a confusão os fios do enredo ficam soltos e não sabemos o que vai ser de Eusébio e Benvinda. Gouveia se reaproximou

de Quinota e tudo indica que ficará com ela, depois do diálogo em que ela lhe pregou uma bela “lição moral mesmo nas bochechas”, como ele mesmo diz.

No quadro seguinte, que se passa na rua do Ouvidor, a primeira cena reitera a paródia aos poetas decadentistas. Dois literatos comentam que ninguém mais vê Duquinha depois que ele se tornou amante de Lola. Claro que ele entra na sequência, um tanto nervoso, para contar que Eusébio o flagrou com ela. O fato em si não é engraçado, mas a comicidade se instaura quando Duquinha recita os versos que estava dizendo a Lola, versos com as mesmas repetições abusivas do decadentismo:

Depois que te amo, depois que és minha,
Nado em delícia, nado em delícia...

(...)

Oh! se algum dia destino fero

Nos separasse, nos separasse...

(AZEVEDO, 1965)

“Verlaine puro”, comenta um dos literatos, absurdo que nos faz rir. A desatenção de Lola e Duquinha tem uma razão de ser: encaminhar o enredo para o desfecho conveniente. Eusébio, tendo abandonado a prostituta, pode agora voltar para a família. Mas, antes disso, é preciso punir os desonestos da comédia. Artur quer divertir o espectador, mas sem perder de vista certo senso moral. Se nos divertimos com as personagens cheias de vícios, o riso deve castigar os costumes. Assim, Lola será roubada por Lourenço, que por sua vez será preso. Há lugar ainda para mais uma lição moral, no encontro casual entre Gouveia e Pinheiro, que ainda tem no bolso os dez mil- réis para socorrer de novo o amigo, mas não sem dizer: “Sempre achei que o jogo, seja ele qual for, não leva ninguém para diante”.

O que surpreende nessa cena é que Gouveia, muito desanimado, traz as botas rotas e a barba por fazer. Há oito dias não vai à casa da noiva, porque tem vergonha da pobreza em que está. Como o enredo precisa avançar, ele encontra Eusébio, que quer voltar para a família, mas não tem coragem. Os dois resolvem ir juntos, um apoiando o outro. Aqui, a comicidade está bem integrada ao enredo, pois, quando Gouveia vê Eusébio, pensa que ele vai falar-lhe de Quinota, mas o fazendeiro lhe fala de Lola, que encontrou “beijando um mocinho”. O diálogo que travam é hilário, porque Artur Azevedo tem habilidade para esticar a corda do quiproquó ao máximo.

O desfecho não poderia ser diferente: após a desagregação moral, todos aprendem com os erros e a família se recompõe, inclusive com a volta de Benvinda, que na fazenda se casará com “seu Borge”, como promete Eusébio, porque “quem não sabe é como quem não vê”. Se ele pôde ser perdoado por Fortunata, que ralha só um pouco – “Diabo de home, véio sem juízo!” –, Benvinda também

FARIA, J. R..
*Artur Azevedo
e a burleta: A
Capital Federal*

terá sua chance, já curada, afinal, do “micróbio da pândega”. Gouveia, claro, será marido de Quinota e sócio de Eusébio. A mensagem final fica por conta do fazendeiro: “A vida da capitá não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria”. Essas são as últimas palavras da peça, que são reforçadas por uma “apoteose à vida rural”, à maneira das revistas de ano que terminavam sempre com uma apoteose. Embora fosse um apaixonado pelo Rio de Janeiro, Artur Azevedo quis dar um recado claro para os seus contemporâneos, divertindo-os com um enredo tradicional da comédia de costumes, mas chamando a atenção para os aspectos negativos – alguns até brilhantes e sedutores – da vida urbana no Rio de Janeiro de seu tempo.

AZEVEDO, Artur. *A Capital Federal*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos Poetas Brasileiros – Poesia da Fase Simbolista*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

NEVES, Larissa de Oliveira e LEVIN, Orna (orgs.). *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

PROPP, Wladimir. *Comichidade e Riso*. Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016

Flertes com a História e com a Ficção: as Verdades do Carnaval segundo Rubem Braga

*Flirts with history and fiction: the truths of carnival
according to Rubem Braga*

Luiz Carlos Santos Simon *

RESUMO:

A proposta do artigo é estudar a multiplicidade das relações entre a crônica, a história e a ficção. Uma das etapas do artigo é considerar algumas contribuições teóricas, escolhidas no debate sobre o gênero, abordadas para revelar as particularidades com as quais a crônica pode se mover ao explorar tais questões. Há apontamentos sobre os escritos de cronistas brasileiros do século XX e suas articulações com a história e com a ficção. Entre eles, sobressai a figura de Rubem Braga, autor das crônicas “Os carnavais de antigamente” e “A moça do carnaval”, publicadas no mesmo livro nos anos 1960 e analisadas no texto. O foco sobre o carnaval deve-se ao potencial dessas celebrações como uma temática rica para estimular conexões peculiares da crônica com a história e com a ficção, como a releitura da noção de verdade.

Palavras-chave: *crônica; história; ficção; carnaval; Rubem Braga*

177

ABSTRACT:

The purpose of this article is to study the multiple relations between chronicle, history and fiction. One of its stages is a consideration of theoretical contributions chosen in the debate upon genre, approached in order to reveal the particularities in which the chronicle can move while exploiting these issues. Some remarks are developed on the writings of Brazilian chroniclers of the twentieth century and their articulations with history and fiction. Among them, Rubem Braga, author of the chronicles “The carnivals of the old days” and “The young woman of the carnival”, published in the same book in the 1960’s and analyzed in the text. The focus on carnival is justified by the idea that these celebrations can trigger discussions concerning peculiar connections between chronicles, history and fiction, such as a review of the notion of truth.

Keywords: *chronicle; history; fiction; carnival; Rubem Braga*

* UEL

Na apresentação do livro *História em cousas miúdas*, assinada pelos organizadores do volume, Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves e Leonardo Affonso de Miranda Pereira, é exposta uma comparação entre as práticas do historiador e do cronista, tendo como referências predominantes o século XIX: “Ao contrário do historiador, supostamente superior e desinteressado, ao cronista caberia interagir com as coisas de seu mundo, meter-se onde não era chamado para transformar o que via e vivia.” (CHALHOUB; NEVES; PEREIRA, 2005, p. 12). Ainda que breve, a avaliação dos autores constitui contribuição significativa para o que se pretende abordar aqui. Se a perspectiva do livro, de seus organizadores e dos colaboradores é historiográfica – e isso não coincide integralmente com o propósito de ter como foco central a investigação dos procedimentos literários no objeto eleito para este estudo –, vale observar que esse mesmo objeto se oferece como material rico para pesquisas em diferentes áreas do conhecimento. O livro em questão é um bom exemplo disso: são quase duas dezenas de artigos produzidos por estudiosos que se detêm sobre crônicas de autores brasileiros, interpretando-as como capítulos de história social da vida no Brasil. Assim, se a visão presente no trecho transcrito se concentra sobre um confronto entre o historiador e o cronista, é de se esperar que, nos estudos ali dispostos, sejam desenvolvidas pesquisas que explorem as contribuições das crônicas para as reflexões historiográficas. Ao mesmo tempo em que

esses exemplos proporcionam a constatação de um viés das relações entre crônica e história – o olhar de um pesquisador contemporâneo, em retrospectiva, para textos escritos em séculos anteriores –, o material produzido pelos cronistas pode ser e é suficientemente diversificado para abordar situações e acontecimentos que permitem enfoques igualmente variados quanto à vida social, hábitos e costumes veiculados pelos textos. As relações da crônica com a história são, assim, tão plurais quanto as orientações do próprio fazer historiográfico, pois contribui para esta multiplicidade a liberdade do cronista para não se restringir ao presente e trazer para seu texto registros de recordações. Ao retomar o passado por meio de lembranças, o cronista se apropria do tempo de uma forma particular e exercita a capacidade de rever experiências, o que ainda impulsiona o diálogo entre diferentes temporalidades e dinamiza as perspectivas para fatos e situações em foco.

A ideia de interação com a vida ao redor, incluída no trecho, aponta ainda para uma relação peculiar entre o cronista, o mundo observado e o texto produzido. Se a contemplação do mundo é uma prerrogativa de qualquer ser humano, à disposição, obviamente, também dos historiadores, o modo de se relacionar com as cenas presenciadas e a transposição da percepção destas cenas para textos propiciam posicionamentos diversos de acordo com as inclinações do espectador. Em contraste com os supostos desinteresse e superioridade do historiador, entra em evidência a subjetividade do autor de textos literários, livre para pôr em circulação os recursos ficcionais que vão coexistir com a apreensão e com a exibição da realidade. Tais estratégias representam, para romancistas, contistas, poetas, dramaturgos e cronistas, uma licença, uma forma de reinterpretar fatos, em consonância com o estatuto literário e sem maiores compromissos com a fidedignidade dos acontecimentos. No que diz respeito à figura do cronista, essa licença torna ainda menos nítidas as fronteiras entre real e ficcional. São os formatos variados de crônicas que favorecem a mobilidade do gênero quanto ao aproveitamento da ficcionalização. Se está à disposição do cronista ora narrar ora comentar, deixa de ser tão evidente quando ele é fiel à cena e quando – ou o quanto – ele “inventa”. O deslizamento desse pacto se impõe como um desafio para o leitor e para o estudioso.

A proposta deste texto envolve examinar algumas das contribuições de autores que já se dedicaram a pesquisar a crônica no que se refere a estas relações instáveis do gênero com a história e com a ficção. A ideia é avaliar, a partir da articulação com determinados postulados teóricos e críticos, como a subjetividade interfere nos encontros da crônica com tais questões. A seleção de textos de Rubem Braga para a análise deve-se à força do autor como representante do gênero e à relevância de seu estilo no cenário literário. Além disso, a seleção deliberadamente escapa de exemplos que seriam mais cômodos: crônicas identificadas com estratégias narrativas e ficcionais, como muitas de Sérgio Porto, Fernando Sabino, Moacyr Scliar e Luis Fernando Verissimo; e crônicas que focalizam acontecimentos históricos, como as que estes e muitos outros autores escrevem.

1. Crônica e história

Em sua proposta de mapear a trajetória da crônica no Brasil, fornecer informações sobre sua origem e chegar até o estágio ocupado pelo gênero no século xx, Afrânio Coutinho investiga o sentido do termo “crônica” em várias línguas e ressalta, nelas, sua conexão com “o caráter de relato histórico” (COUTINHO, 1986, p. 121). Como o propósito do texto deste historiador da literatura é abranger o percurso da crônica e traçar um panorama, algumas linhas após a detecção da solidez deste sentido no termo em diversas culturas examinadas, uma etapa subsequente dos significados atribuídos a “crônica” também recebe destaque: “Todavia, a partir de certa época, a palavra foi ganhando roupagem semântica diferente.” (COUTINHO, 1986, p. 121). As circunstâncias das alterações no sentido são mais detalhadas na continuação do texto: a época é identificada como o século xix, e os novos significados são reconhecidos como resultado da aproximação do gênero com a literatura e com o jornalismo.

A alusão ao vínculo com o jornalismo permite e até estimula que se verifique como a crônica é percebida sob a perspectiva de um estudioso mais ligado a essa área do conhecimento e a esse meio profissional. Neste sentido, o jornalista e professor de Comunicação José Marques de Melo assim abre seu texto, também voltado para a avaliação da trajetória do gênero: “A crônica é um gênero do jornalismo contemporâneo, cujas raízes localizam-se na história e na literatura, constituindo suas primeiras expressões escritas.” (MELO, 2002, p. 139) Como se pode perceber, também na perspectiva dos estudos jornalísticos, são lembrados os vínculos da crônica com a história, como raiz daquela espécie de texto, demonstrando que, independentemente do enquadramento sincrônico do gênero realizado por aqueles que pretendem estudá-lo, esses vínculos com a história são indicações da genealogia que não se apagam nem são menosprezadas, mesmo em avaliações recentes. As conexões com a história são ainda fortalecidas pela origem da palavra “crônica”, consentindo que se interprete o recurso do deslocamento no tempo e da recuperação de experiências do passado como uma estratégia à disposição de cronistas de qualquer época.

O professor e crítico Davi Arrigucci Júnior, no ensaio “Fragmentos sobre a crônica”, também reserva espaço para as origens da crônica e sua vinculação com a história como aspecto significativo para o desenvolvimento do gênero. Como seu interesse recai predominantemente sobre as práticas literárias do século xx – embora o ensaio seja também um panorama sobre o gênero, o livro que o abriga contém textos sobre autores como Manuel Bandeira, Murilo Rubião e Fernando Gabeira, além de um artigo sobre Rubem Braga –, já na segunda página do texto, suas considerações são redirecionadas: “Hoje, porém, quando se fala em crônica, logo se pensa num gênero muito diferente da crônica histórica.” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 52). O reconhecimento de um desvio da crônica em relação às suas raízes guarda a consciência da incorporação de outros traços, como

a identificação com o cotidiano, a familiaridade com a imprensa e a adequação à vida moderna. Nem mesmo essa constatação de um percurso redefinido é capaz de impedir que o crítico observe a permanência do componente histórico em textos de cronistas do século xx, como exemplifica o trecho a seguir: “Nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, é comum retornar um narrador rigoroso e preciso de fatos históricos que faz lembrar o antigo significado da palavra [...]” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 54). E Drummond não é um caso isolado, pois ainda são citados Machado de Assis e Manuel Bandeira como cronistas dedicados à rerepresentação de fatos históricos. A ligação com a história nestes autores passa, porém, por certos ajustes e adquire novas tonalidades. Sobre o cronista Bandeira, por exemplo, o crítico afirma: “No fundo distante, o histórico e o ficcional se confundem, ao mesmo tempo que uma poesia inesperada espia através dos fatos da memória.” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 54). O elemento histórico já não se exhibe em estado puro; está acrescido do poético e do ficcional que certamente o redimensionam. Em outra passagem, ainda se referindo a Bandeira, mas já se aproximando o momento de introduzir Rubem Braga no quadro sobre a trajetória da crônica no Brasil, o autor acrescenta: “Através de figuras singulares de seu convívio, o cronista conta agora fragmentos de uma história menor, aquém dos grandes acontecimentos, vivida no dia-a-dia da Cidade Maravilhosa [...]” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 55). Fica claro que esta adesão à história já não representa um mero retorno à crônica do passado ou a sentidos antigos atribuídos às crônicas. A ideia de uma história menor não é, contudo, desprovida de importância. Tais fragmentos passam a ser vistos como um potencial para constituir material literariamente estimulante – como se confirma através da referência a “uma poesia inesperada” – e ao mesmo tempo preservar a condição de “caráter documental” que Chalhoub (BERGAMINI, 2013, p. 205) vê não só na crônica mas também em textos de outra natureza.

Curiosamente é esta perspectiva dos historiadores, já introduzida pela citação a Chalhoub, que contribui para uma revisão das abordagens literárias sobre a crônica e para o alargamento da análise das relações entre o gênero e a história. Antes de supor que a iniciativa de tomar a crônica, ou qualquer outro texto literário, como portadora de um caráter documental seja uma operação que diminui ou desvaloriza os componentes estéticos de um texto, é necessário considerar que esta ampliação da noção de documento projeta a relevância das especificidades da crônica e de outras produções literárias para um território que já não se limita a nichos críticos. Trata-se, portanto, de uma valorização daquilo que o cronista elege como matéria e procedimentos centrais. As observações da historiadora Margarida de Souza Neves vão nesta direção:

Frequenteros assíduos das crônicas coloniais, os historiadores recentemente descobriram o fascinante universo dos cronistas modernos que, ao contrário de alguns de seus predecessores,

abdicam de assumir como tarefa primordial o registro pretensamente objetivo do acontecido para abrir espaço ao comentário pessoal, ao olhar subjetivo, à busca do significado do efêmero e do fragmentário, ainda que mantendo paradoxalmente em comum com os cronistas de todos os tempos o desejo de, através da crônica, condensar na letra o tempo vivido. Na forma como no conteúdo, na seleção que efetua como na linguagem que emprega, a crônica é sempre, e de formas muito distintas, um texto que tematiza o tempo e, simultaneamente, o mimetiza. (NEVES, 1995, p. 17)

O reconhecimento da subjetividade como instrumento do cronista para lidar com as questões relativas ao tempo é um passo que representa a conquista do apreço das leituras dos historiadores. O fascínio com que este apreço se revela é responsável por evidenciar os trânsitos peculiares de cronistas pelas vias da história e da memória, abrindo-se também como uma vertente para os estudos literários. É a inserção da subjetividade, mais recentemente saudada pela autora e por outros historiadores, que se afirma como movimento importante para dinamizar os modos de reinterpretar a história e conjugar passado, presente e futuro.

2. Crônica e ficção

As relações entre crônica e ficção são discutidas com certa frequência em textos destinados a uma apresentação ou introdução sobre o gênero. Estas discussões obedecem à necessidade de uma sistematização que organize, em termos teóricos, as afinidades da crônica com outras formas literárias, como o conto, ou outras produções em prosa, e o poema, que situe, ou procure situar, com maior precisão, enfim, o lugar da crônica no terreno da literatura. Os esforços para esta teorização precisam, porém, estar cercados de cuidados. Antonio Candido detecta, num conjunto relativamente pequeno de crônicas – os textos reunidos na coleção *Para gostar de ler* para a qual ele redigiu uma apresentação –, algumas tendências para o gênero: “Há crônicas que são diálogos [...]. Outras parecem marchar rumo ao conto, à narrativa mais espaiada com certa estrutura de ficção [...], ou parecem anedotas desdobradas [...]. Nalguns casos o cronista se aproxima da exposição poética [...]” (CANDIDO, 1992, p. 21). A variedade de formas utilizadas pela crônica desponta como obstáculo para uma definição precisa do gênero que se caracterize pela unidade. Neste sentido, a referência à ficção representa apenas uma das possibilidades de que dispõem os cronistas. É descartada, portanto, a ideia de uma conexão automática entre crônica e ficção: o fato de um texto ser considerado crônica não lhe assegura o estatuto ficcional.

Marcelo Coelho, com atuação na imprensa e professor de jornalismo, também salienta a pluralidade que atravessa tanto os caminhos da crônica quan-

to suas tentativas de definição: “[...] a crônica é um texto de ficção, mas pode ser de não-ficção, é lírico, mas também pode ser puramente humorístico, é em prosa, mas pode ser em verso também [...]” (COELHO, 2002, p. 157). Na perspectiva do jornalismo, é reiterada a noção de uma multiplicidade de formatos para a crônica, algo que Afrânio Coutinho prevê após dividi-la em categorias e fazer a ressalva da inviabilidade de “uma separação estanque entre os vários tipos”: “É mesmo da própria natureza da crônica a flexibilidade, a mobilidade, a irregularidade.” (COUTINHO, 1986, p. 133). A multiplicidade é acompanhada, portanto, de uma tendência à mescla dessas categorias, dificultando o isolamento e o reconhecimento das práticas dos cronistas, incluindo-se entre estas práticas aquilo que, em algumas circunstâncias, poderia ser apontado, sem grandes receios, como ficção. A concepção de o ficcional ser um traço facultativo nas crônicas provoca, assim, um impasse: admitir que a crônica pode ou não recorrer à ficção significa desconfiar da nitidez que supostamente separa o ficcional e o real. Na crônica, nem tudo que se entende como ficção é mesmo resultado de um arranjo e um projeto ficcional; assim como aqueles textos julgados como reproduções diretas de experiências reais podem estar carregados de doses de invenção. O cronista exercita-se, com liberdade, naquilo que Jorge de Sá interpreta como “recriação do real” (SÁ, 1997, p. 9). O repertório de cenas vistas, ouvidas ou mesmo experimentadas pode ser acrescido de elementos que o cronista extrai de sua própria imaginação. Neste processo, muitas vezes o resultado é um texto informal e aparentemente desprezioso, que mantém os vínculos com a realidade e com o cotidiano, mas embaralha a questão do ficcional. Compreender a crônica sob esta perspectiva equivale a reconhecer suas particularidades e estratégias, além de evitar a ideia de que se está diante de um texto banal.

Cabe pensar em algumas produções do século xx na esfera da crônica para detalhar um pouco mais a questão. Textos como os de Sérgio Porto, sob o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, acerca de Tia Zulmira, Primo Altamirando e outros familiares, e os de Luis Fernando Verissimo, especialmente em *Comédias da vida privada* (1995), apresentam-se como narrativas com claro caráter ficcional. Para esses exemplos, empregar termos como “personagens” e “narrador” é atitude natural, ainda que os leitores desses relatos possam, com frequência, estabelecer paralelos daquelas criações com o mundo real. Revestidas ainda de humor, estas crônicas favorecem amplamente a identificação do leitor com aquelas histórias. Já os textos de Moacyr Scliar incluídos em volumes como *O imaginário cotidiano* (2001) e *Histórias que os jornais não contam* (2009) têm como ponto de partida notícias e reportagens publicadas na imprensa. Baseado em acontecimentos reais, o cronista cria pequenas histórias, deixando nítida a caracterização ficcional dos escritos, embora haja referências explícitas aos fatos que serviram de mote. De uma geração anterior, Antônio Maria produz para o jornal textos narrativos com caráter policial nos quais insere uma primeira pessoa que é um repórter. É disponível, inclusive por meio de biografia recente-

mente publicada por Joaquim Ferreira dos Santos (2006), a informação de que o autor trabalhou como jornalista na área policial. As narrativas em questão não são exatamente notícias, embora possuam sua parcela informativa. Ao mesmo tempo, lê-las como ficções soa como um equívoco, em que pese a subjetividade entranhada no texto.

Os exemplos dos autores revelam a variação com que o ficcional se relaciona com as crônicas. Espera-se que o foco dirigido para a produção de Rubem Braga contribua para uma reflexão mais aguda sobre as complexas interações entre a crônica e o universo da ficção.

3. Rubem Braga

Selecionar crônicas de Rubem Braga que componham um diálogo com a história e com a ficção é um passo que pode ser dado com segurança através da opção pelos escritos do autor em sua atuação como correspondente da Segunda Guerra Mundial. Raquel Illescas Bueno ressalta o ponto de contato desses textos com um dos tópicos da questão: “O livro *Crônicas da guerra: com a FEB na Itália* tem relevância histórica, por trazer a notícia e a reflexão no calor da hora, quando o balanço de perdas e danos da maior guerra de todos os tempos apenas começava a ser feito.” (BUENO, 2011, p. 146). Se o vínculo com a história é inequívoco e relevante pelo imediatismo dos registros de um grande acontecimento, pode-se invocar a correlação com o caráter ficcional a partir do emprego do termo “reflexão”, que abre espaço para a adição da subjetividade aos relatos, livrando-os de uma narrativa impessoal apegada exclusivamente aos lances das batalhas.

Como já foi apontado aqui, nem só de grandes acontecimentos vive o trânsito da crônica pela história. O professor Wilberth Salgueiro (2014, p. 237) adverte: “Um traço recorrente nas crônicas de Braga é o resgate, ou recordação, de figuras desconhecidas, do povo, anônimas ou esquecidas pela história [...]”.

Em 1967, Rubem Braga inclui no livro *A traição das elegantes* duas crônicas sobre o carnaval, separadas por pouco mais de vinte páginas: “Os carnavais de antigamente” e “A moça do carnaval”, em que essas figuras desconhecidas ganham relevo. Como o título da primeira sugere, há ali recordações de festas carnavalescas de outros momentos que não se restringem à avaliação dos foliões na década da redação e da publicação das crônicas, como faz a segunda. No primeiro texto, as lembranças conduzem o cronista às experiências da infância e da adolescência, o que permite estimarmos as cenas rememoradas em torno dos anos 1920 e início dos 1930, uma vez que inexistente registro preciso de datas. Esta imprecisão, aliás, somada à subjetividade com que o cronista reconstrói passagens de outros tempos, mescladas, por sua vez, com a atitude de comentar desempenhos das pessoas que celebram o carnaval, são também os aspectos que introduzem o diálogo entre os textos e a esfera ficcional. Para nossa abordagem

aqui deste par de crônicas, podemos considerar, portanto, três momentos como referências temporais: as décadas de 1920 e 1930, das comemorações de um menino e adolescente no carnaval, focalizadas na primeira crônica; a década de 1960, quando o autor traz para seus textos as recordações das festas e o momento-objeto da expressão de opiniões e análises sobre o comportamento das pessoas no carnaval; e o presente, em que dirigimos nosso olhar para os textos de Braga.

No parágrafo inicial da crônica “Os carnavais de antigamente”, já se encontram marcas que contribuem para esclarecer o processo de rememoração conduzido no texto: “Para responder, há tempos, a uma enquete de jornal, fiz um esforço para apurar minhas primeiras lembranças carnavalescas. [...] Também tenho uma vaga noção de que cheguei a apache, mas não estou muito seguro.” (BRAGA, 1998, p. 173). A referência ao esforço que precisa ser feito para reavivar as lembranças, o uso de uma expressão como “vaga noção” e ainda a ressalva de não estar seguro a respeito dos detalhes recordados apontam para a incerteza do processo rememorativo. No exercício do lembrar, algumas coisas se perdem, outras imagens tornam-se esfumaçadas. O que resta para ser registrado são fragmentos, impressões, sem grande compromisso com a fidelidade aos fatos ou com o rigor na reprodução do passado. O cronista aproxima-se, assim, de uma prática ficcional em que a liberdade criativa e a afirmação de um ímpeto subjetivo ganham primazia em detrimento da realidade. Trata-se de um indício de que a inclinação do texto é percorrer outros espaços, como se torna mais claro a partir do trecho a seguir:

O que me encantava, e até hoje me seduz no carnaval, era a transfiguração das pessoas. As pessoas que eu via todo dia em Cachoeiro, sérias, em seus trajes vulgares, de repente viravam piratas, *cowboys*, esqueletos, cossacos, índios, sultões, mosqueteiros, palhaços, cozinheiros, almirantes. De um certo ponto de vista parece que eu “acreditava” um pouco nas fantasias, isto é, passava a associar aquelas pessoas às fantasias que tinham usado no carnaval, como se essas fantasias fossem a sua verdade secreta. O disfarce era uma revelação, eis o que sentia inconscientemente. (BRAGA, 1998, p. 173-174).

A primeira frase do trecho já é bastante significativa. Mais importante do que a lembrança precisa das fantasias vestidas na infância, o que vale é externar o sentimento desencadeado pelas experiências do carnaval. Nesse momento, o discurso da incerteza e da indefinição, promovido antes por uma memória hesitante, cede lugar à convicção de expressar o fascínio exercido pelas práticas carnavalescas. O encanto suscitado pela transformação das pessoas era tão poderoso que atravessa o tempo: o cronista decide compensar a ausência de detalhes e a memória escassa com a exposição de sensações que já acometiam o menino

e continuam comovendo o adulto, levando-o a introduzir, na frase, o tempo verbal no presente. Curiosamente este poder atemporal de sedução do carnaval é reconhecido como “a transfiguração das pessoas”, um fenômeno que representa o contraste entre os dias da festa – e suas influências sobre os hábitos das pessoas – e a realidade cotidiana dos demais dias do ano. Com este cotidiano, o cronista é implacável: as pessoas são sérias e seus trajes são vulgares (no sentido de comuns, banais, corriqueiros). Identificar, no restante do ano, esta vulgaridade, corresponde, aliás, a evitar a pecha de imoralidade para o carnaval – que seria uma outra forma e outro sentido de vulgaridade, associado a um comportamento grosseiro – e tomar o partido da(s) fantasia(s). O autor prefere, efetivamente, a transfiguração experimentada nos dias de carnaval, a versão da fantasia e ainda preserva, na condição de adulto, sua crença e sua perspectiva de menino, assim como ocorre no universo da ficção. A ideia de que aquelas fantasias equivalem à “verdade secreta” das pessoas é, sem dúvida, uma revisão operada pelo adulto em relação ao período da infância. No entanto, ao prolongar o sentimento de sedução com a transfiguração dos foliões, o adulto também adere ao mundo da fantasia, em sentido mais amplo, inclusive invertendo ou subvertendo a noção de “verdade”. Reconhecer, enquanto adulto, que o menino “acreditava” naquelas fantasias e, ao mesmo tempo, admitir a preservação do encanto com a transfiguração operada pelo carnaval significa a adesão a uma verdade redefinida.

A atmosfera do carnaval estende-se também para as recordações da fase da adolescência, com traços relevantes para contextualizar o sentimento de sedução e encanto provocado pela festa.

O cheiro dos lança-perfumes, os confetes, as serpentinas, a música, tudo era transfiguração. Para o adolescente tímido, as mocinhas deixavam de ser intocáveis ao mesmo tempo que ficavam muito mais maravilhosas – ciganas, piratas de coxas nuas, odaliscas, bailarinas, pierretes.

Só no carnaval eu tinha coragem de dançar; ele é a grande festa dos tímidos. Moças que passavam por mim na rua apenas murmurando um “bom-dia”, com um rápido olhar – que milagre! – no carnaval sorriam, cantavam para mim, olhos nos olhos, se deliciavam com o jato de meu lança-perfume, deixavam que eu enchesse seus cabelos de confetes, que as prendesse eternamente com voltas de serpentina – e havia momentos de quase êxtase no tumulto das danças. (BRAGA, 1998, p. 174).

A permanência do fascínio com o carnaval na passagem da infância para a adolescência é garantida e reforçada pela participação dos componentes do ritual carnavalesco: confetes, serpentinas, músicas, danças e fantasias contribuem para o êxito da transfiguração num processo que abandona gradativamente a

inocência infantil para assumir ares de erotismo. As danças adquirem um valor simbólico expressivo: além de o rapaz se investir de coragem para dançar, o contato físico com as moças exerce influência decisiva nesta ebulição erótica. A timidez do adolescente deixa de ser um entrave, pois ele próprio é contagiado pela transfiguração que afeta as moças, confiscando-lhes o pudor, a sobriedade e a indiferença. É importante notar que o resultado desta alteração de comportamento não é recebido como vulgaridade; em vez disso, aquelas jovens, reconstruídas pelas fantasias, são saudadas como “maravilhosas”. Essa maravilha que passa a caracterizar as moças discretas no cotidiano do restante do ano e o “milagre” dos sorrisos, dos cantos e dos olhares mais significativos e consistentes não são apenas eróticos, mas proporcionam também uma atmosfera de delírio que corresponde ao “êxtase” registrado no texto. É este flerte com o onírico que orienta a “memória” e a crônica de Rubem Braga, constituindo, ao mesmo tempo uma aproximação da esfera ficcional e um depoimento vigoroso sobre os significados e os modos de perceber o carnaval.

Assim como a crônica “Os carnavais de antigamente” se inicia com a alusão à resposta a uma enquete de jornal, logo no começo de “A moça do carnaval”, há referência a uma consulta telefônica feita pela cronista Lila Bôscoli em busca da opinião de Braga sobre o comportamento das mulheres nos bailes carnavalescos. Neste sentido, é interessante encarar os textos como respostas a demandas jornalísticas. Nesta condição, pode-se supor que as crônicas não fossem além de meras exposições informais e despreziosas de lembranças ou de opiniões. No entanto, percebe-se que, embora usando o mesmo espaço da origem da demanda – as páginas da imprensa –, o cronista transcende a casualidade em “Os carnavais de antigamente”, ao aproveitar, com a liberdade disponível ao gênero, uma série de recursos que podem ser entendidos como líricos ou como ficcionais. A crônica consiste, assim, em resposta mais contundente e alargada às inclinações informativas e ao apego à realidade que se manifestava na demanda. Situações semelhantes são previstas já no início de “A moça do carnaval”.

Ao cronista não escapa a expectativa para sua resposta: “Pela maneira de Lila fazer a pergunta percebi que ela esperava que eu ‘pichasse’ a foliona. Pois respondi com sinceridade: ‘adoro.’” (BRAGA, 1998, p. 197). É construído, no princípio da crônica, um contraste entre as opiniões e as expectativas da jornalista e as concepções expressas por Braga: nas visões da primeira, aquelas mulheres expansivas, dançando e cantando, nos bailes, com os braços abertos em cima da mesa, mereciam a crítica ao exibicionismo; do cronista, porém, a foliona tem apoio irrestrito. Não se trata sequer de uma discordância sobre a pertinência do exibicionismo das mulheres nas festas do carnaval: “Exibicionismo [...], há muito no carnaval; mas o que em outras ocasiões é ridículo e de mau gosto, no carnaval fica sendo engraçado e bem.” (BRAGA, 1998, p. 197-198). O cronista reconhece que o carnaval enseja, suscita práticas exibicionistas, mas, ao contrário de condenar tais práticas, as exalta, retomando o movimento de libertá-las da pecha de

vulgaridade, assim como em “Os carnavais de antigamente”, quando a atribuição de um outro tipo de vulgaridade se dirigia aos trajes do cotidiano no restante do ano e não às fantasias carnavalescas. Em “A moça do carnaval”, há a pequena diferença de admitir o exibicionismo e considerá-lo ridículo. De qualquer modo, isso vale apenas para “outras ocasiões”; no carnaval, tais liberdades e expansões têm o trânsito livre. Mais uma vez é reiterada essa simpatia pelo caráter de licença com que o carnaval é visto. Os dias da festa não são como os demais dias do ano. E, nesse contraste, há uma deferência do cronista pelas transformações observadas, como se pode notar a seguir:

Já conheci muita moça bonita, de ar sério e recatado, que passa o ano inteiro cultivando o mito da própria altivez e no carnaval se veste de prata, de escrava ou de havaiana e se esbalda, sorrindo e rebolando para todos, cantando as letras maliciosas, saltando durante horas em volta do salão, em cima da cadeira ou da mesa. (BRAGA, 1998, p. 198).

O cronista redireciona cada vez mais suas considerações para o campo do específico. Das opiniões genéricas sobre as mulheres, no plural, e seus hábitos no carnaval, ele se desloca para a particularização em busca de um determinado modelo de transformação feminina: da seriedade, do recato e do cultivo do mito da altivez para as fantasias, o esbaldar-se, o sorriso e o rebolado. Neste percurso, há uma inequívoca manifestação de apreço e preferência pela espontaneidade e pela autenticidade representadas pelo segundo momento. A seriedade, o recato e a altivez se diluem como padrões reprimidos diante das práticas libertárias que o carnaval proporciona, segundo a interpretação do cronista: “Sim, adoro mulher fantasiada, porque sua beleza ganha uma graça nova, inesperada, uma como que verdade superior, uma completação de sonho.” (BRAGA, 1998, p. 198). É esta graça nova que é alcançada com a transformação obtida, sobretudo, pela adição da fantasia, comprovação do ingresso no espírito carnavalesco. Mais uma vez o cronista recorre ao termo “verdade” para acompanhar o discurso do elogio do plano da fantasia. Se, na crônica anterior, a palavra aparecia numa expressão – “verdade secreta” – que correspondia à exaltação daqueles trajes como a principal identidade dos foliões, aqui, em “verdade superior”, sobressai efeito bastante similar à comparação explícita entre os vestuários e seus significados e à demonstração igualmente nítida de preferência pela versão da fantasia. Aliás, não faltam, na crônica, termos que indicam o entusiasmo do autor com este território semântico da fantasia: além daqueles já citados, o uso de vocábulos como “imaginação”, “esplendor”, “encanto”, “magia”, “fascínio”, “fervor” e expressões como “misteriosa grandeza humana” e “noites acesas de fevereiro” (BRAGA, 1998, p. 198-199) compõe a estratégia da defesa do carnaval e do universo da fantasia dentro do qual a mulher ocupa lugar especial. Na defesa empreendida pelo cro-

nista, as práticas, especialmente as femininas, são reinterpretadas:

Impossível negar o que há de sensualismo e de malícia em um baile de carnaval; mas exatamente nas grandes folionas é que essa malícia e esse sensualismo atingem um grau de gratuidade e de pureza, se desligam do prazer individual para ser uma integração na música e na alegria de todos; ela não tem par, ou não dá ao par nenhuma importância especial, ela goza o prazer de todos e de si mesma, ela se entrega ao ritmo com uma espécie de devoção. (BRAGA, 1998, p. 198).

Ao redimensionar o sensualismo e a malícia como manifestações da pureza, o autor reforça sua perspectiva muito particular das formas de ler o carnaval. A ideia é sustentar que o erotismo que emana das imagens femininas na festa conviva com uma atmosfera sagrada – evidenciada em termos como “pureza” e “devoção” –, sem que esse convívio seja perturbado por alegações de imoralidade. Assim, o prazer que não se vincula a um par específico deixa de ser vulgar e é alçado à condição de expressão máxima de uma alegria autêntica e ímpar. Esta leitura peculiar dos comportamentos carnavalescos avança para a conclusão da crônica em que a moça do carnaval adquire um perfil tipicamente ficcional – e por que não dizer, épico: ela é louvada como “princesa de lantejoulas imortais, guerreira de joelhos incessantes” (BRAGA, 1998, p. 199). A moça, sob suspeita levantada pela jornalista no início do texto, chega, assim, ao término da crônica, ao clímax. Por intermédio da defesa empolgada do cronista, ela se torna uma personagem especial, uma brava heroína.

4. No fim, o carnaval(?)

O pesquisador Eduardo Granja Coutinho, em seu estudo acerca dos cronistas carnavalescos brasileiros da Primeira República, faz a seguinte afirmação:

Diz-se, e com certa razão, que Momo morreu. O Carnaval carioca já não desperta a paixão popular como no passado. O riso, a paródia e o espírito irreverente perderam a centralidade na festa e quase já não estão presentes em sua cobertura midiática – tão preocupada com o luxo e o erotismo estereotipado do espetáculo. (COUTINHO, 2006, p. 23).

É difícil verificar se, dez anos após a publicação do trabalho, a avaliação se mantém apropriada e em sintonia com os significados das celebrações contemporâneas do carnaval.

O tempo coberto pela pesquisa desenvolvida – fins do século XIX e iní-

cio do xx – com certeza guarda certas particularidades que o século xxi já não preserva mais. Além disso, é necessário reconhecer mesmo a força e o foco da mídia sobre um modelo padronizado de carnaval repleto de estereótipos, como tantas vezes deixam transparecer as repetitivas transmissões, para a televisão, dos desfiles das escolas de samba. Por outro lado, há que se considerar o fenômeno relativamente recente do ressurgimento e do incremento dos blocos carnavalescos e do carnaval de rua que, sem grandes aparatos espetaculares, atraem um público cada vez maior como demonstrações de vigor de formas mais populares e autênticas de celebrar o carnaval. Não seriam estas manifestações um formato mais próximo das festas representadas pelos cronistas carnavalescos de outrora e dos carnavais de Rubem Braga? De qualquer modo, Coutinho detecta na sociedade brasileira um processo que, desde o final do século XIX, tenta sufocar o potencial subversivo “latente nessas formas de folia, de maneira a integrá-las à visão de mundo oficial, reinterpretando os seus signos e descartando toda tendência rebelde, explosiva, incontrolável.” (COUTINHO, 2006, p. 25). É este poder subversivo que se pode tentar localizar nas crônicas de Rubem Braga aqui selecionadas.

As duas crônicas de Braga vieram a público nos conturbados anos 1960. O contexto político, marcado pelo golpe, pela ditadura e pela repressão, tinha como contraponto as reações no âmbito da contracultura. A defesa enfática da liberdade construída por Braga representa uma adesão a este espírito de afastamento das normas, de desligamento de uma realidade opaca, de uma sobriedade padronizada. Neste sentido, os comportamentos das mulheres saudados nas crônicas ostentam um traço de rebeldia que se firma como resposta à repressão. Na ampliação temporal dessas considerações sobre o carnaval – com a inclusão das lembranças da infância e da adolescência nos anos 1920 e 1930 –, o efeito obtido é o fortalecimento da ideia de que a alegria exibida nas festas do carnaval corresponde a um estado de ânimo mais autenticamente brasileiro. Se hoje pode haver algum estranhamento quanto à reticência de Braga para condenar o exibicionismo, é preciso considerá-lo com significados particulares naquele contexto. A interpretação do autor para as verdades trazidas à tona pelo carnaval consiste, enfim, na exaltação de valores que devem ser considerados relevantes como material de revisão da história e, ao mesmo tempo, na consolidação das afinidades com o universo ficcional, através do elogio da fantasia e do fazer literário como instrumentos poderosos para enfrentar a realidade.

- ARRIGUCCI JR., D. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BERGAMINI, A. Entrevista com Sidney Chalhoub. *Organon*: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 28, n. 55, p. 203–218, jul.–dez.2013.
- BRAGA, R. *A traição das elegantes*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BUENO, R. I. A crônica entre o tudo e o nada. In: TOLLENDAL, E. J.; AZEVEDO L. *Relendo a teoria*. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. IN: CANDIDO, A. et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CHALHOUB, S.; NEVES, M. de S.; PEREIRA, L. A. F. Apresentação. In: _____. (Orgs.). *História em cousas miúdas*: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.
- COELHO, M. Notícias sobre a crônica. In: CASTRO, G. de; GALENO, A. (Orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COUTINHO, A. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, A. (dir.); COUTINHO, E. (co-dir.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Ed. da UFF, 1986. v. 6.
- COUTINHO, E. G. *Os cronistas de Momo*: imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- MELO, J. M. de. A crônica. In: CASTRO, G. de; GALENO, A. (Orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- NEVES, M. de S. História da crônica. Crônica da história. In: RESENDE, B. (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1995.
- SÁ, J. de. *A crônica*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- SALGUEIRO, W. Crônicas do Espírito Santo de Rubem Braga: escritos melancólicos e bem-humorados sobre o tempo – “Esse bicho que tudo come”. In: LOPES, O; SODRÉ, P. R; SALGUEIRO, W. (Orgs.). *Recados de tempo*: estudos sobre as crônicas de Rubem Braga. Vitória: EDUFES, 2014.
- SANTOS, J. F dos. *Um homem chamado Maria*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- SCLIAR, M. *O imaginário cotidiano*. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Histórias que os jornais não contam*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- VERISSIMO, L. F. *Comédias da vida privada*: 101 crônicas escolhidas. 15. ed. Porto Alegre: L&PM, 1995.