

HISTÓRIA & Literatura

volume I

organização

Isabela Papke

Leonardo Claudiano

Mateus Roque



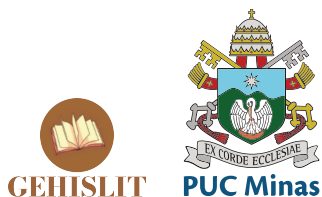
Editora Biblioteca Ocidente
LIBRUM LUX MUNDI

Organização
Isabela Papke
Leonardo Claudiano
Mateus Roque

HISTÓRIA & Literatura



volume I



Editora Biblioteca Ocidente

Copyright © 2026 by Os autores

Direitos reservados a:

Editora Biblioteca Ocidente
Av. Parque das Lagoas, 195
Parnamirim, RN, CEP 59154-325

Título original em língua portuguesa: História & Literatura – vol. I

Organização: Isabela Papke, Leonardo Claudiano e Mateus Roque

Capa: Leonardo Claudiano

Editoração: Gabriel Araújo

Editor: Francisco Isaac Dantas de Oliveira

Comitê editorial da Editora Biblioteca Ocidente e da Casa Editorial Arauooliveira:

Antônio Natalino Lisboa (Dr. em História), Bruno Miranda Braga (Dr. em História),
Joaquim Pinheiro de Araújo (Dr. em Ciências Sociais), Juliana Bulhões A. Dantas
(Dra. em Comunicação), Leonardo da Silva Claudiano (Dr. em História), Maria
A. Ramos da Silva (Dra. em Ciências Sociais), Mariza Silva de Araújo (Dra. em
Educação), Sheila Mendes Accioly (Dra. em Ciências Sociais) e Wallas J. de Lima
(Dr. em História)

Imagem da folha de rosto: *Loja de livros* (neerlandês: *Stilleven met boeken*), pintura a
óleo sobre taboa de Jan Lievens, c. 1627-1628. Propriedade privada Rijksmuseum,
Países Baixos

Dados da catalogação de publicação da Biblioteca Ocidente, RN, Brasil

C615h

Claudiano, Leonardo da Silva. (Org).

História & Literatura. Isabela Papke, Mateus Roque, Leonardo
Claudiano. (Organizadores.) – Parnamirim, RN : Editora Biblioteca
Ocidente, 2026.

Dados eletrônicos(1 ed. : v. 1, 591 f.).

ISBN 978-65-02-31787-7

I. Literatura brasileira. 2. História. 3. História do Brasil. I. Claudiano,
Leonardo da Silva (Org.). II. Oliveira, F. Isaac D. de. (Editor). III. Título.

CDD: B869

Índice para catálogo sistêmico

1. Língua portuguesa :	469
2. Literatura brasileira :	B869
Adriana de L. Teixeira – Bibliotecária – CRB 15/0550	

Sumário

Apresentação	5
<i>Denilson Botelho</i>	
Afinal, pode o historiador tomar a literatura como documento?	9
<i>Luan Lucas Araújo Moraes</i>	
A história na literatura e a literatura na história: aproximações, viabilidades e limites na crítica epistemológica à narrativa	42
<i>Daniel Vecchio</i>	
Paul Ricœur, a história e o processo de refiguração narrativa	74
<i>Jacqueline Kaczorowski</i>	
Notas sobre romance e colonialismo	105
<i>Jean Pierre Chauvin</i>	
Matizes do verde-amarelismo	147
<i>Rafael Lucas Santos da Silva</i>	
Lendo “Agora eu quero cantar”, de Mário de Andrade: Modernismo, classes populares e figurações do trabalho	167
<i>Júlio Pimentel Pinto</i>	
Da verdade ao <i>similvero</i> : a subversão do gênero policial nas histórias de Montalbano	211
<i>Roney Marcos Pavani e Julio Bentivoglio</i>	
Modernismo, nostalgia e heróis na fantasia de <i>O Senhor dos Anéis</i>	242
<i>Pedro de Castro Picelli</i>	
Notas sobre a invenção do gelo	267

SUMÁRIO

Cristian Bianchini de Athayde

A ficção literária como forma de revolta: existência,
história e transfiguração simbólica em Albert Camus 307

Marilda Beijo Fróes

O tempo das histórias: memória, narrativa e resistência na
crônica de José Saramago 355

Mateus Roque da Silva

José Saramago e a transformação da realidade social:
o homem, o intelectual e o cidadão 378

Isabela Padilha Papke

(Des)sacralizações da figura de Camões na literatura
portuguesa: um olhar comparativo entre Almeida Garrett
e José Saramago 401

Andrezza A. Velloso

Acervo e nação: a revista brasileira e a constituição de um
patrimônio literário para o Brasil 438

Jeniffer Yara Jesus da Silva

Literatura nas entrelinhas: o mercado livreiro oitocentista em
jornais maçônicos brasileiros 470

Andre Luiz Melo Tinoco Nogueira

Homens mortos não contam histórias: a construção da imagem
e esteriótipos do pirata moderno através da literatura 510

Talita J. Rodrigues

Narcoliteratura e referencialidade: representações
literárias da década de 1970 na Colômbia 547

Autores(as) 581

Expediente deste volume 589

Apresentação

A reflexão sobre as relações entre literatura e história conduz a um debate recorrente acerca da autonomia e da especificidade de cada campo de conhecimento. Durante grande parte do século XX, os estudos literários foram fortemente influenciados por abordagens formalistas e estruturalistas, que privilegiavam a análise dos mecanismos internos da obra e buscavam afastá-la de condicionantes históricas e sociais. Em paralelo, a historiografia tradicional demonstrava certa resistência em incorporar a literatura como objeto legítimo de investigação, uma vez que a compreendia como manifestação marcada pela subjetividade e pela ficcionalidade, em contraste com a busca por uma representação objetiva dos acontecimentos.

Nas últimas décadas, entretanto, essas fronteiras tornaram-se progressivamente mais permeáveis. O desenvolvimento de perspectivas interdisciplinares evidenciou que o diálogo entre diferentes áreas das ciências humanas pode ampliar as possibilidades interpretativas e produzir análises mais complexas dos fenômenos culturais. Afinal, literatura e história, embora possuam objetos, métodos e finalidades distintas, compartilham o interesse pela compreensão das experiências humanas em suas múltiplas formas de expressão.

Esse movimento, contudo, suscita uma questão fundamental: de que modo promover o intercâmbio entre disciplinas sem diluir as particularidades que definem cada uma delas? A resposta não reside na fusão indistinta dos campos, mas na construção de abordagens capazes de

reconhecer simultaneamente seus pontos de convergência e suas especificidades. É a partir dessa perspectiva que se tornam relevantes algumas reflexões teóricas voltadas à compreensão das possibilidades e dos limites do diálogo entre literatura e história.

Baseada no prenúncio de Octavio Paz, de que “a História é o lugar de encarnação da palavra poética” (1982, p. 227), Marcia Gobbi (2004) afirma que toda criação artística emerge de circunstâncias históricas e espaciais específicas, constituindo-se como resultado da atuação humana em constante interação com o mundo que a cerca. Todavia, como argumentam Duarte e Botelho (2021), é necessário reconhecer que a literatura não estabelece relações apenas com o contexto histórico e geográfico em que é produzida. Ela dialoga continuamente com sua própria tradição, articulando-se com outras obras literárias, de forma direta ou indireta, além de se relacionar com críticos, editores, tradutores e leitores, isto é, com todo o campo literário. Nesse sentido, a compreensão de uma obra não se esgota na análise de seu contexto histórico-social, exigindo também a consideração das múltiplas relações que ela estabelece no interior do sistema literário.

Algumas teorias podem nos auxiliar no processo de compreensão das engrenagens do campo literário quando associado ao campo social e histórico. Voloshinov e Bakhtin (1976) argumentam que para pensar a arte, devemos entender que sua dimensão social não constitui um elemento externo, mas um aspecto constitutivo de sua própria natureza. Nessa perspectiva, o fenômeno estético é entendido como uma formação social, assim como o são as esferas jurídica e cognitiva, de modo que as influências

do contexto histórico e social não atuam sobre a obra de maneira extrínseca, mas se manifestam em sua própria estrutura e dinâmica interna. Sendo assim, o meio social que circunda a produção artística encontra expressão direta no interior da obra, integrando-se aos seus mecanismos de significação.

Essa concepção aproxima-se da perspectiva desenvolvida por Antonio Candido (2006), para quem a análise literária não pode restringir-se aos aspectos formais do texto. Embora a investigação da estrutura seja indispensável, a compreensão plena da obra exige igualmente a consideração de suas conexões com a história, a sociedade e a experiência humana. Desse modo, a interpretação crítica alcança maior consistência quando articula os elementos internos do texto às condições externas de sua produção e recepção, realizando aquilo que Candido denomina uma leitura capaz de integrar, de forma dialética, texto e contexto.

Os estudos aqui reunidos situam-se nesse espaço de diálogo, articulando texto e contexto, forma estética e experiência histórica. Ao mobilizar diferentes objetos, temporalidades e perspectivas de análise, a coletânea procura contribuir para uma compreensão crítica das múltiplas relações entre produção literária, sociedade e história.

Boa leitura!

Isabela Papke (UFRGS)
Leonardo Claudiano (PUC-SP)
Mateus Roque (UNICAMP)

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Ouro sobre o Azul, Rio de Janeiro, 2006.

DUARTE, Adriano Luiz; BOTELHO, Denilson. Sobre as relações dialéticas entre história e literatura. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 23, n. 42, p. 48-49, 2021.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **ITINERÁRIOS – Revista de Literatura**, 2004.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

VOLOSHINOV, Valentin Nikoláievitch. BAKHTHIN, Mikhail Mikháilovitch. Discurso na vida, Discurso na arte (Sobre a poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. **Freudism**. Academic Press, Nova York, 1976.

Afinal, pode o historiador tomar a literatura como documento?¹

Denilson Botelho

*Há, ainda, equívocos teóricos
gritantes, expressos na assertiva de
que textos literários podem ser lidos
também como documentos sobre o Rio
de Janeiro e o Brasil².*

A emissão de pareceres variados sobre artigos, livros e projetos de pesquisa é uma rotina nos meios acadêmicos. Geralmente, um mesmo artigo ou projeto é submetido à apreciação de dois pareceristas distintos (num sistema de avaliação que se costuma chamar de *double blind review* ou duplo cego), pois a identidade de quem realiza tais avaliações é preservada, são os chamados pareceristas *ad hoc*. Supostamente, isso assegura uma certa imparcialidade e rigor ao processo de avaliação — pretensamente imparcial porque é comum que o avaliador conheça a identidade do avaliado, embora o contrário não aconteça.

Nada disso impede que, vez ou outra, ocorram problemas nesse processo de avaliação. Assim, um mesmo projeto submetido a duas agências de fomento à pesquisa pode

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo n° 2024/15041-9

² A frase que serve de epígrafe ao texto foi extraída de um parecer *ad hoc* emitido em 2025, razão pela qual não é possível identificar o autor.

apresentar resultados discrepantes. Numa delas, “o projeto apresenta sólida fundamentação teórica e metodológica”. Na outra, revela-se portador de “equivocos teóricos gritantes”, conforme a epígrafe deste texto. Como explicar tamanha divergência? Devemos atribuir à subjetividade incontornável da avaliação? Ou seria indício de um mergulho no nebuloso mundo dos pareceres *ad hoc*, no qual a ética, a honestidade e o respeito nem sempre se fazem presentes?

Longe de pretender fazer deste texto um desabafo atravessado por lamúrias, quero me concentrar aqui na segunda parte da epígrafe, que questiona a possibilidade de textos literários serem lidos também como documentos. Afinal, lá se vão quase 30 anos desde o lançamento de uma coletânea (Chalhoub; Pereira, 1998), cujo texto de apresentação já foi, repetidas vezes, reproduzido, especialmente por aqueles — como o autor destas mal traçadas linhas — que se filiam ao campo da história social. Os autores da apresentação e organizadores do livro, Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira, destacam, inicialmente, que o eixo das análises reunidas na publicação consiste em tomar como um problema histórico a ser explorado a pretensa “transcendência” ou autonomia da literatura, ou da obra de arte em geral. Peço licença ao leitor e abuso de sua paciência para compartilhá-lo mais uma vez:

Em outras palavras, a proposta é historicizar a obra literária — seja ela conto, crônica, poesia ou romance —, inseri-la no movimento da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a

forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social — algo que faz mesmo ao negar fazê-lo. Em suma, é preciso desnudar o rei, tomar a literatura sem reverências, sem reducionismos estéticos, dessacralizá-la, submetê-la ao interrogatório sistemático que é uma obrigação do nosso ofício. Para historiadores a literatura é, enfim, *testemunho histórico* (Chalhoub; Pereira, 1998, p. 7).

Parece que continua sendo preciso desnudar o rei ou aqueles que insistem em negar que textos literários também podem ser lidos como documentos, ou como fontes indiscutíveis para o historiador. E para que não reste dúvida, os organizadores esclarecem que o testemunho a que se referem é a fonte literária, sobre a qual acrescentam duas importantes observações. Primeiro, não importa se o testemunho é ficcional ou não, afinal o historiador precisa lidar com a especificidade de cada diferente testemunho. Cabe, antes de tudo, observar as condições de produção da fonte, seja ela qual for, seja uma peça literária ou não. Nesse sentido, invocam o bê-á-bá do ofício do historiador: submeter a fonte ao interrogatório habitual, investigar as possíveis intenções de quem a produziu, “[...] a relação entre aquilo que diz e o real, cabe desvendar aquilo que o sujeito testemunha sem ter a intenção de fazê-lo, investigar as interpretações ou leituras suscitadas pela intervenção (isto é, a obra) do autor” (Chalhoub; Pereira, 1998, p. 8).

Em seguida, para afirmar o estatuto de uma obra literária como testemunho histórico, é preciso considerar as características específicas da obra literária e como determinado autor concebe a sua arte. “O que nos interessa

é inserir autores e obras literárias específicas em processos históricos determinados” (Chalhoub; Pereira, 1998, p. 8). Empenhados em historicizar a literatura como documento, os autores ressaltam a importância do mote comum aos textos da coletânea: “A cada autor e obra, o ‘seu tempo’ e o ‘seu país’” (p. 9).

Embora os argumentos reunidos neste texto de apresentação, ainda que de forma tão resumida quanto objetiva — talvez por isso tantas vezes reproduzidos —, sejam suficientes para fundamentar a assertiva que, para alguns, parece um erro teórico gritante, é oportuno recorrer a outro texto que se tornou uma referência clássica para a reflexão dos historiadores sobre como podemos compreender documento numa perspectiva mais ampliada e plural.

Reunindo ensaios publicados originalmente na Enciclopédia Einaudi, entre 1977 e 1982, o livro *Histoire e mémoire*, de Jacques Le Goff (1988), contém um texto célebre sobre o tema aqui abordado, intitulado “Documento / Monumento”. Se em princípio predominava o entendimento de que documento era sobretudo um texto, tal concepção se modificou e passou a contemplar vários outros suportes. “Este alargamento do conteúdo do termo *documento* foi apenas uma etapa para a explosão do documento que se produz a partir dos anos 60 e que levou a uma verdadeira *revolução documental*” (Le Goff, 2000, p. 108, grifos próprios). O pressuposto adotado é o seguinte: “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (p. 112). À certa altura do texto, Le Goff refere-se a um estudo de Monique Clavel-Lévêque, *Les Gaules et les Gaulois* (1974), cujo objeto é um documento

literário. A análise desenvolvida obteve êxito ao se pautar numa crítica interna, nas condições de produção histórica do referido documento e na sua intencionalidade inconsciente (p. 114). O medievalista destaca o seguinte:

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraindo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos ‘neutra’ do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É

preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (Le Goff, 2000, p. 114).

O trecho citado é longo, mas de grande relevância. O autor apela contra a ingenuidade do historiador, a quem cabe fazer a crítica do documento, interrogando a fonte, desmistificando o seu significado aparente. Tal como enunciado pelos organizadores da coletânea anteriormente citada, é preciso investigar as possíveis motivações do testemunho, seja ele literário ou não. Documentos são simultaneamente verdadeiros e falsos, mas isso interessa menos do que a compreensão de sua lógica de produção, desmontando a sua roupagem de monumento. Desconstruir a fonte é uma tarefa que se impõe ao historiador que toma a literatura — ou a obra de arte — como documento.

O que distingue a abordagem da literatura no campo da história social é o fato de que não estamos interessados em discutir ou questionar o estatuto da história. Não temos dúvidas sobre a concretude do passado, pois tal como Thompson (1981, p. 13-18), não sentimos necessidade de perguntar à mesa se ela existe. Não nos interessa negar ou relativizar os acontecimentos — e tratamos a literatura como um acontecimento que precisa ser explicado. Também não nos interessa embaralhar as fronteiras entre história e literatura, como se fossem apenas dois tipos diferentes de narrativas. A história tem estatuto próprio, adota procedimentos metodológicos sistemáticos para que se produza um conhecimento do passado e tem compromisso inarredável com a verossimilhança — eis alguns dos elementos que

a distinguem por completo da literatura, que não possui essas características.

Raymond Williams expôs como se construiu uma certa concepção de literatura numa perspectiva essencialista e transcendente. Ao problematizar como se forjou a figura do artista romântico no século XIX, desmontou certa imagem idealizada do escritor — e do artista em geral — como um ser que vive à parte da sociedade, distante da realidade concreta em que todos nós estamos inseridos. Questionando se o artista seria um ser indiferente ao mundo que o cerca e ao materialismo da política e das questões sociais, dedicado à beleza e aos sentimentos ou, ao contrário, um sujeito atento a tudo que o cerca, pergunta: o escritor seria um poeta ou um sociólogo? Tomar o artista a partir dessa dissociação nos impede de compreendê-lo adequadamente.

Ao historicizar o processo de construção dessa dissociação, é possível notar que se engendrou de uma estratégia para fazer frente ao aprofundamento das relações de produção capitalista característica do século XIX, que ameaçava transformar tudo em mercadoria, inclusive a arte e a literatura. Essa concepção elitista de arte foi urdida em resposta ao tanto que os artistas se sentiam ameaçados pelo avanço da industrialização, temendo verem tudo o que produziam ser tragado pelo mercado. Foi como desdobramento disso que se concebeu a arte como fruto do gênio criador, uma arte que surge, cresce a partir da ação do gênio, não é feita mecanicamente, não é fabricada, por isso não deveria ser transformada em mercadoria. É daí que surge a tradição do gênio criador que perdura até os nossos dias, visando salvaguardar uma distinção social para o artista (Williams, 2011).

Sabemos, contudo, que gênios não existem e que a literatura, para além do processo de criação, é também atividade de elaboração que envolve trabalho, e trabalho exaustivo, vale dizer, que merece ser compreendido e investigado. Trabalho esse que não resulta em demérito algum para a arte literária, embora a destitua da aura de genialidade inata que é comum se atribuir a escritores.

O ponto culminante da afirmação do artista é também o ponto culminante de seu desespero. Eles definiam, enfaticamente, sua vocação superior, mas vieram a defini-la e a enfatizá-la porque estavam convencidos de que os princípios sobre os quais a nova sociedade estava sendo organizada eram ativamente hostis aos princípios necessários da arte. [...] O que foi colocado como uma reação defensiva se transformou, no decorrer do século, em um princípio positivo dos mais importantes (Williams, 2011, p. 64).

Raymond Williams aponta caminhos instigantes para enfrentar essas e outras questões similares. Recusando sentidos e significados elitistas que se podem atribuir à cultura, o autor comenta que não se sentiu oprimido pelo ambiente da universidade em Cambridge, mas, sim, pela casa de chá que funcionava como um de seus departamentos mais antigos e respeitáveis, onde a cultura se apresentava como um sinal externo de um tipo especial de pessoa: “Não eram, em sua grande maioria, particularmente eruditos, praticavam poucas artes, mas tinham essa coisa, e mostravam a você que a tinham” (Williams, 2015, p. 6-7). Diante disso, o pensador marxista argumenta: “Mas claro que essa coisa não é a cultura [...]. Se as pessoas da

casa de chá continuam insistindo que cultura consiste em diferenças triviais de comportamento, em sua variedade trivial de modos de falar, não podemos fazer nada para impedi-las, mas podemos ignorá-las” (p. 7).

É preciso, no mínimo, questionar a tese de que a cultura popular é de evidente má qualidade, ainda segundo Williams. Afinal, indaga, “[...] será que isso se confirma quando nos encontramos com pessoas reais? [...] As pessoas que nós conhecemos não são vulgares” (Williams, 2015, p. 18). O trecho que se pode ler em seguida resume a proposição inspiradora do autor:

O velho mascate ainda está lá no mercado, contando os tostões que ganhou dos moleques da zona rural, com seus anéis e relógios de ouro falsificados. Ele pensa que suas vítimas são lerdas e ignorantes, mas elas estão vivas, e cultivam a terra enquanto ele tosse atrás de sua barraquinha. O novo mascate está em escritórios bem decorados, usando resíduos da linguística, da psicologia e da sociologia para influenciar os modos de pensar dos que ele chama de ‘a massa’. Ele também, no entanto, vai ter que desmontar sua barraquinha e ir embora, e enquanto isso não acontece, não devemos nos influenciar por seu linguajar: podemos simplesmente nos recusar a aprendê-lo. A cultura é comum. O interesse em aprender ou nas artes é algo simples, agradável e natural (Williams, 2015, p. 9).

Pode-se juntar a Williams argumento semelhante do crítico literário Antonio Candido, quando afirma que devemos considerar a literatura em todas as suas formas, poética, ficcional ou dramática, expressas de variados

modos no folclore, na lenda, no chiste e nas formas mais complexas da produção escrita. “Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há homem e não há povo que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (Candido, 2004, p. 174). Por isso, no entendimento do crítico literário brasileiro, o direito à literatura deveria estar inscrito entre os direitos humanos.

Portanto, a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura. A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito aos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável (Candido, 2004, p. 191).

Observar o caso de José Carlos da Silva Júnior, nascido em 7 de agosto de 1987, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, permite-nos compreender essa condição da literatura como resultado de um trabalho e, ao mesmo tempo, como documento de uma certa configuração histórica não muito distante. Ao se tornar escritor, adotaria o nome José Falero em homenagem à sua mãe, Rita Helena Falero. Cresceu na Lomba do Pinheiro, bairro pobre da periferia da capital daquele estado, onde, na época, a família de quatro pessoas (ele, a irmã, o pai e a mãe) morava numa casinha de

madeira, com dois cômodos: uma cozinha e um quarto onde todos dormiam juntos. O banheiro ficava do lado de fora e era compartilhado com outras três famílias. Aos 16 anos, abandonou os estudos, quando cursava o ensino médio, e começou a trabalhar como auxiliar de pedreiro. Passou a desenhar histórias em quadrinhos, mas nunca tinha lido um livro até completar 20 anos e ser desafiado pela irmã, três anos mais velha. Foi então que leu seu primeiro romance, *Besta-fera*, de Jack Woods (1988). A partir desse episódio, a literatura — para além dos quadrinhos — passou a fazer parte de sua vida (Dias, 2022).

O desgaste físico com o trabalho braçal lhe roubava tempo e energia para se dedicar à leitura. Além da construção civil, também trabalhou como auxiliar de cozinha, em bar, e como guardador de carrinhos em supermercado, onde viria a se tornar também supridor — encarregado de abastecer as prateleiras com os produtos a serem vendidos, também chamado de repositor —, termo que identifica uma das atividades que exerceu e acabou intitulando seu romance de estreia, *Os supridores* (2020). Foi instigado pela observação do sistema de funcionamento da rede de supermercados, que passou a fazer leituras que o auxiliaram a refletir sobre essa realidade, incluindo Bertold Brecht e Karl Marx.

Entrar em contato com os textos de Marx foi muito interessante para Falero, pois ele teve a sensação de que o filósofo alemão estava sistematizando conhecimentos em torno de injustiças sociais. Era como se Marx estivesse organizando e colocando em palavras ideias que o próprio Falero já tinha atingido antes, através de suas reflexões

a respeito da realidade e do trabalho das pessoas que viviam na periferia de Porto Alegre (Dias, 2022, p. 34).

Foi assim que teve origem o seu primeiro romance, largamente inspirado nas suas vivências no exercício dessa atividade. A escrita do livro consumiu vários anos, período em que Falero trabalhou em supermercados, foi porteiro e também ficou um tempo desempregado, sendo sustentado pela mãe (Dias, 2022).

Quando resolveu retomar os estudos frequentando o programa de Educação de Jovens e Adultos (EJA), no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), acabou conhecendo Luís Augusto Fischer, professor da mesma universidade, que se tornaria um importante aliado no reconhecimento de seus escritos. Um ex-aluno de Fischer, Leandro Sarmatz, que se tornara editor da *Todavia*, foi responsável pela publicação do romance de estreia nessa casa editorial (Dias, 2022).

Os supridores conta a história de dois jovens trabalhadores, Pedro e Marques, que atuam num supermercado. Insatisfeitos com a impossibilidade de ascenderem socialmente na condição de trabalhadores, à certa altura, resolvem empreender vendendo maconha na periferia da capital gaúcha. O negócio prospera até um determinado ponto, pois o tráfico de drogas mostraria os seus limites, impondo a ambos um desfecho trágico.

Falero transpõe para a narrativa uma espécie de oralidade comum na periferia de Porto Alegre. Transposição essa que pode motivar o julgamento equivocado de que o autor estaria cometendo erros gramaticais em série. Tal julgamento seria, inequivocamente, o que podemos deno-

minar como “preconceito linguístico” (Bagno, 1999), pois o leitor que se dispuser a percorrer as páginas do romance seguramente há de compreendê-lo na sua plenitude – seja um leitor erudito, seja aquele menos familiarizado com a literatura em geral.

Em vista disso é que reproduzo o excerto abaixo, que é longo, mas necessário para entrar em contato com as características da narrativa do autor e o seu didatismo para explicar algo cuja natureza soa complexa para muitos:

– Imagina que tu abres o teu próprio negócio, que nem o dono da rede Fênix fez. Um mercadinho pequeninho. Na real, tu merece ficar com todo o lucro do negócio só enquanto for tu mesmo o único a trabalhar no negócio. E vou te dizer por quê: porque o certo, mano, é tu ser dono de tudo que tu produz com as tuas próprias mão. Tudo, mano. Todo o dinheiro que é fruto do teu esforço pessoal, do trabalho que tu realiza, tudo tem que ser teu, e só teu. Esse é o certo. Então imagina: se, no começo, o teu mercadinho rende uns dois mil por mês, e só tu tá se fodendo ali dentro, com quem tu vai dividir esse dinheiro que vem só do teu trabalho? Beleza, até aí, tudo bem. Mas vamos dizer que, guardando algum dinheiro todo mês, depois de um tempo tu tenha juntado dez mil. É aí que começa a merda toda. Vamos imaginar que tu decide investir esse dinheiro no teu mercadinho, comprando uns forno pra assar pão, por exemplo. Sereno: agora o teu negócio vende pão quentinho. O lucro vai aumentar um monte, não só por causa da venda do pão em si, mas também por causa do aumento da clientela. Muita gente nova vai começar a aparecer no teu mercadinho só porque agora tem pão, mas esse pessoal, no fim das conta, vai comprar de tudo, e não só pão. Só que tem um problema:

o teu investimento fez o negócio crescer. Tendeu? Tem mais trabalho pra fazer agora. Além de tudo o que tu já andava fazendo sozinho, agora também é necessário preparar os forno pra assar o pão, preparar a massa do próprio pão, assar o pão, limpar os forno e mais um monte de coisa. Resumindo, tu não dá mais conta do serviço sozinho. Tu não pode fazer tudo que já fazia e ainda cuidar do pão. O que tu faz, então? Tu contrata dois padeiro, um pra tramar de manhã e outro pra tramar de tarde, enquanto tu continua fazendo tudo o que tu já fazia antes. Presta bastante atenção agora, Marques, porque é aí que o pecado se instala. Eu acabei de te falar: o certo é o cara ser dono de tudo o que o cara produz com as próprias mão. Isso significa que, pra pagar os padeiro, o certo é tu calcular a quantidade de dinheiro a mais que tá entrando no negócio por causa do trabalho deles e dar todo esse dinheiro pra eles. E não é difícil calcular isso, nesse caso que a gente tá imaginando. Pensa comigo: se antes o mercadinho tava rendendo uns dois mil por mês e agora tá rendendo, digamos, uns cinco mil por mês, sendo que, de lá pra cá, o teu esforço pessoal não aumentou, porque tu, pessoalmente, continua trabalhando igual, fazendo as mesma coisa que já fazia, isso significa que a diferença no lucro, mais ou menos três mil, esse dinheiro simplesmente não é teu. É um dinheiro que não é fruto do trabalho que tu desempenha com as tuas próprias mão. Esses três mil são dos dois padeiro, porque são fruto do trabalho que eles desempenha. E, assim como tu, eles também têm que ser dono de tudo o que eles produz com as próprias mão deles. Esse é o certo. O problema, mano, é que entre o certo e a lei, tem um abismo. Pela lei, existe o tal do salário mínimo. E tá aí como nasce um grande filho da puta: tu vai pagar um salário mínimo pra cada padeiro, mas quem

foi que disse que esse salário mínimo é o justo, levando em conta o quanto o trabalho dos padeiro tem influência no dinheiro que tá entrando? Quem é que calcula essa porra? Qualquer idiota logo percebe que tem coisa errada aí. O salário é sempre muito, muito, muito abaixo do que vale o trabalho de fato. E tu, como tu fica nessa história? Tu vai dar esse salário de merda pros padeiro, e o que sobrar dos três mil é lucro a mais pra ti, sem que tu tenha que trabalhar mais do que tu já trabalhava. Isso é o que os nego chama de ‘empreendedorismo’. Só que eu, sabe como é que eu prefiro chamar isso? Eu prefiro chamar de ‘roubo legal’. É, ‘roubo legal’. Eu chamo isso assim porque a lei permite isso, mas, quando tu age assim, tu tá pegando pra ti um dinheiro que, por direito lógico de produção, simplesmente não te pertence, ou seja, tu tá roubando sob a proteção da lei (Falero, 2020, p. 51-53).

O que Falero faz neste trecho é colocar na fala de Pedro a Marques, de forma coloquial e impregnada de oralidade, uma explicação extremamente didática e objetiva do conceito de mais-valia formulado por Karl Marx (2013). Trata-se da fração do trabalho não paga que está na base do lucro. Mas isso é descrito através de um diálogo coloquial entre os protagonistas, em que o autor é capaz de explicar um conceito – que para muitos apresenta certo grau de complexidade – em linguagem bastante acessível. A literatura pensada e concebida sob a ótica de um trabalhador, alguém oriundo das camadas populares, alcança esse objetivo de forma categórica. Além disso, documenta de forma cristalina o cerne do processo de exploração capitalista e da luta de classes.

Não foi por outra razão que Falero ressaltou essa perspectiva numa entrevista, quando afirmou: “Não há nada de fantástico em escrever um livro. Eu tenho horror aos sistemas de distinção que imperam na nossa sociedade. A quem interessa acreditar que uns são naturalmente capazes disso e daquilo enquanto outros não são?” Complementando, ainda, da seguinte forma: “Eu penso que a gente tem que arrancar a literatura do altar burguês em que ela foi metida. Eu acredito que a literatura deve pertencer ao povo” (Moniz, 2022, n.p.).

Artistas não são portadores de características inatas, dotados de uma capacidade singular de imaginação criativa. Não devemos endossar uma distinção entre arte e sociedade, ou entre cultura erudita e cultura popular. Há tempos, já podemos reconhecer que a literatura brasileira está repleta de exemplos capazes de jogar por terra o “preconceito da dissociação que a muitos pode cegar” (Williams, 2011). Nos anos 1980, Roberto Schwarz (1983) já havia organizado uma importante coletânea de artigos sobre autores que, mesmo sob as condições adversas da pobreza, produziram literatura e fizeram dela o seu ofício. Diferentes estudiosos contemplaram os casos de Lima Barreto, João Antônio e Carolina Maria de Jesus, entre outros.

Carolina de Jesus (1914-1977), aliás, fez da literatura um ofício capaz de lhe permitir uma pequena ascensão social, ao retirá-la da favela do Canindé, na cidade de São Paulo, onde vivia. Sua obra de estreia, *Quarto de despejo* (1960), uma espécie de diário-reportagem e denúncia das precárias condições de vida de expressiva parcela da população da cidade mais rica da América Latina, projetou-

-a como escritora, livrando-a do trabalho de catadora do qual sobrevivia.

Carolina não foi a única que buscou viver dos seus escritos. No início do século XX, Lima Barreto, também negro como ela, por mais de uma vez explicitou o quanto a sua relação com a literatura não dependia apenas de criatividade, mas, sim, de trabalho pelo qual pretendia ser devidamente remunerado. *Numa e a Nífa* foi o terceiro romance de Lima Barreto publicado em livro, em 1917. Primeiramente saiu em folhetins, no jornal *A Noite*, a partir de 15 de março de 1915. O enredo nasceu como conto antes de vir a público como folhetim, sendo depois publicado no formato de livro. Inicialmente, um conto intitulado “Numa e a nínfa” foi publicado em 3 de junho de 1911, na *Gazeta da Tarde*. No ano seguinte, em 1912, o autor publicaria em fascículos o conto “Aventuras do Dr. Bogoloff” (os dois primeiros fascículos pela Edição de A. Reis & C.). Esses dois contos constituíram o núcleo central do romance *Numa e a nínfa*, cujos dez capítulos foram escritos em curto período, tal como registrado no *Diário íntimo* do escritor:

O *Numa e a Nínfa* foi escrito em vinte e cinco dias, logo que saí do hospício. Não copiei sequer um capítulo. Eu tinha pressa de entregá-lo, para ver se o Marinho me pagava logo, mas não foi assim e recebi o dinheiro aos poucos. Escrevi-o em outubro de 1914. O Marinho era o diretor da *A Noite* (Barreto, 1956, p. 182).

Esse diário documenta a trajetória de vida de Lima Barreto e permite-nos destituir o ofício de escritor de qualquer *glamour*, mostrando o autor como um indivíduo

qualquer, uma pessoa comum, que realiza um trabalho e depende da sua remuneração para sobreviver. Vale lembrar que *Triste fim de Policarpo Quaresma* também foi publicado, inicialmente, nos mesmos moldes, em folhetim na edição da tarde do *Jornal do Comércio*.

Percebe-se que o texto ficcional, nesse caso, guarda relações estreitas com o contexto em que foi produzido. O romance não apenas apresenta marcas indeléveis da época em que foi elaborado, como também transforma episódios ocorridos naquele tempo em parte do enredo. Além disso, como ressaltou o historiador brasileiro Nicolau Sevcenko (2003), é literatura engajada, do tipo que tem por objetivo promover algum grau de intervenção sobre o modo de pensar e as concepções dos leitores.

Lima Barreto, autor dessa obra, nasceu em 13 de maio de 1881, na cidade do Rio de Janeiro, onde sempre viveu, falecendo precocemente aos 41 anos de idade, em 1º de novembro de 1922. Portanto, vivenciou e testemunhou uma época de profundas transformações no Brasil da virada do século XIX para o XX. No seu aniversário de sete anos de idade, por exemplo, acompanhou, junto com o pai, as celebrações da Abolição da escravidão em praça pública, ocorrida em 13 de maio de 1888. No ano seguinte, a monarquia era derrubada por um golpe militar que deu origem ao atual regime político do país: a República, proclamada em 15 de novembro de 1889 (Barbosa, 1988). E, sendo negro, experimentou de variadas formas o preconceito racial, já que a liberdade conquistada com o fim da escravidão não se fez acompanhar de direitos de cidadania capazes de prover condições dignas a essa expressiva parcela da população brasileira no período pós-abolição — e, diga-se

de passagem, até os dias atuais, em que o racismo segue fazendo vítimas cotidianamente.

Viver daquilo que escrevia sempre foi o seu desejo, mas as precárias condições de vida que enfrentou obrigaram-no a buscar, no funcionalismo público, como amanuense da Secretaria da Guerra, uma forma de custear a sua sobrevivência e dos seus familiares. Afinal, órfão de mãe ainda na infância e vendo o pai tornar-se um doente psiquiátrico a partir de 1902 (até 1922, quando faleceu), sua situação agravou-se ainda mais. Por isso, passou boa parte da sua curta existência conjugando a necessidade de se manter no emprego público com o exercício da produção literária (Schwarz, 2017).

No Rio de Janeiro – e no Brasil – daquele tempo, a construção de uma carreira literária passava pela presença nas páginas da imprensa, veículo por meio do qual um literato poderia tornar-se conhecido pelos leitores. Aliás, ainda era muito frequente que os romances fossem inicialmente conhecidos no formato de folhetim, publicado regularmente nos jornais. Esse foi justamente o caso do *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que veio a público pela primeira vez nas páginas da edição da tarde do tradicional e conhecido *Jornal do Commercio*, de 11 de agosto a 19 de outubro de 1911, ao longo de 52 edições desse diário. Somente depois disso, em 1915, o romance teria sua primeira edição pela Tipografia Revista dos Tribunais, situada na Rua do Carmo 55, no centro da Capital Federal.

A obra foi escrita num brevíssimo período: entre janeiro e março de 1911. No final do ano anterior, acometido de impaludismo, o autor ficou de licença do emprego na Secretaria da Guerra, para tratamento médico, até 28 de

fevereiro de 1911 (Barbosa, 1988). Aparentemente, o período de convalescença foi dos mais produtivos no campo literário, visto que resultou no romance esteticamente mais bem concebido por Lima Barreto. A narrativa envolvente sobre a trajetória de Policarpo Quaresma é capaz de capturar a atenção dos leitores da primeira à última linha, mesmo daqueles menos inteirados do contexto em que a trama se desenvolve.

Mas o romance é uma forma atraente de entrar em contato com a história do Brasil e as origens do regime republicano. Ambientado no período do governo militar de Floriano Peixoto (1891-1894), que foi vice-presidente do primeiro governante da República — o também militar Deodoro da Fonseca (1889-1891) —, e assumiu o poder após a sua renúncia, o enredo não é um romance histórico. Quaresma e os demais personagens são frutos da fabulação do autor, mas sugerem variadas e oportunas reflexões sobre aquele tempo e sobre a própria vida. O narrador de Lima Barreto motiva uma abordagem crítica sobre o patriotismo, o nacionalismo, a condição feminina numa sociedade patriarcal recém-saída do Império, a condição do negro no pós-abolição, as ambições e vaidades humanas, o arrivismo, a cultura popular, os princípios republicanos, o autoritarismo e a tirania.

O nacionalismo exacerbado de Policarpo funciona como uma forma de enfatizar os seus nefastos desdobramentos. Entusiasta dos princípios da igualdade, Lima Barreto viu na república uma possibilidade de concretizá-los. Contudo, frustrou-se de tal forma que, passados pouco mais de 20 anos de experiência do novo regime, o romance apresenta um retrato dessa frustração. Não é por outra

razão que temos uma das descrições mais ácidas do ditador em que se transformou Floriano Peixoto no exercício do poder, como o trecho a seguir revela:

Com uma ausência total de qualidades intelectuais, havia no caráter do Marechal Floriano uma qualidade predominante: tibieza de ânimo; e no seu temperamento, muita preguiça. Não a preguiça comum, essa preguiça de nós todos; era uma preguiça mórbida, como que uma pobreza de irrigação nervosa, provida de uma insuficiente quantidade de fluido no seu organismo. Pelos lugares que passou, tornou-se notável pela indolência e desamor às obrigações dos seus cargos. [...] A sua concepção de governo não era o despotismo, nem a democracia, nem a aristocracia; era a de uma tirania doméstica (Barreto, 1915, p. 164-167).

Contudo, o romance revela ao leitor muito mais do que um demolidor retrato político daquele governante e dos desafios da república nos seus primeiros anos no Brasil. Uma das figuras mais cativantes da trama é o personagem Ricardo Coração dos Outros. Amigo de Quaresma e autor de modinhas cada vez mais populares no Rio de Janeiro, dava-lhe aulas de violão, num tempo em que o instrumento musical era mal afamado e perseguido pela polícia. Associado aos negros e à escravidão, o violão ainda não gozava do reconhecimento que viria a ter décadas mais tarde na edificação da música popular brasileira e tinha, em Ricardo, um elemento difusor da cultura popular, engajado na composição de canções especialmente populares nas periferias cariocas.

Aliás, outro aspecto que merece ser ressaltado no romance é a farta, delicada e sensível descrição das ruas do centro e dos subúrbios da cidade em que se movem os seus personagens. A herança da colonização portuguesa analisada pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda, no ensaio “O semeador e o ladrilhador”, publicado no livro *Raízes do Brasil* (1936), fazendo comparação com o reflexo da colonização espanhola no desenho das cidades latino-americanas, é antecipadamente ilustrada por Lima Barreto. É como se o literato pegasse na mão do leitor e o conduzisse num passeio pela cidade, tamanha a riqueza de detalhes que apresenta, como se pode observar nesse excerto:

Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa cousa em matéria de edificação da cidade. A topografia do local, caprichosamente montuosa, influiu decerto para tal aspecto, mais influíram, porém, os azares da construção.

Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer, pode ser imaginado. As casas surgiram como se fossem semeadas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram. Há algumas delas que começam largas como boulevards e acabam estreitas que nem vielas; dão voltas, circuitos inúteis e parecem fugir ao alinhamento reto com um ódio tenaz e sagrado (Barreto, 1915, p. 99-100).

Curiosamente, o ato de perambular ainda nos dias de hoje pelas periferias do Rio ou pelas ruas do Bairro Alto ou Alfama, em Lisboa, seguramente há de nos proporcionar percepção semelhante em torno da ideia de casas e ruas

aparentemente semeadas ao vento, como se resultassem da ausência de um planejamento urbano.

Além de Quaresma e Ricardo Coração dos Outros, outras personagens que se destacam no enredo são as mulheres, como Olga, afilhada do protagonista, e Ismênia, filha de um dos conhecidos próximos com quem convivia. Ambas padecem em função dos estreitos limites que lhes eram impostos na condição de jovens de classe média: a “[...] obrigação que incrustam no espírito das meninas, que elas devem se casar a todo custo, fazendo do casamento o fim da vida, a ponto de parecer uma desonra, uma injúria, ficar solteira” (Barreto, 1915, p. 201).

Nota-se, aqui, um fragmento de uma etapa da longa trajetória das lutas das mulheres pela sua emancipação, que tem colocado o feminismo dos dias atuais em lugar destacado na pauta dos embates políticos pelo mundo afora. Se, por um lado, Ismênia tem um fim trágico, ao ser rejeitada, Olga, mesmo vivendo um casamento frustrante, esboça a rebeldia, o exercício da autonomia e das próprias vontades.

E, se o título da obra anuncia o desfecho do enredo, cabe dimensionar também a sua importância e um pouco do seu significado. Ao tomar conhecimento de que o governo de Floriano Peixoto estava ameaçado por uma revolta em que parte da Marinha pretendia a deposição do presidente, Quaresma se voluntaria a tomar parte da sua defesa, compondo um dos batalhões improvisados nessa causa. Sua iniciativa não está fundamentada na adoração messiânica ao ditador que conduzia o país, mas, sim, na defesa do regime republicano. Julgava que, naquele momento, não se tratava de defender Floriano, mas de consolidar de forma

radical o regime republicano e os seus princípios. Nesse sentido, o seu patriotismo mostrou-se mais do que ingênuo, foi fatal.

Pois, se num primeiro momento passou meses dando combate aos revoltosos numa fortaleza improvisada às margens da baía de Guanabara, após sofrer um ataque em que se feriu, deixou de liderar um batalhão de 40 homens e, ao recuperar-se, tornou-se carcereiro dos rebeldes presos com o encerramento da revolta. E foi nessa condição que testemunhou a face mais obscura da tirania florianista, ao ver alguns desses revoltosos sendo retirados do cárcere na ilha das Enxadas por um oficial para serem sumariamente executados.

Diante desse episódio, escreveu uma carta ao presidente protestando com veemência e indignação contra o que presenciara. E a carta fez do carcereiro insubmisso um prisioneiro, desta vez na ilha das Cobras, onde encontraria o seu triste fim. O final do romance reserva-nos angustiantes reflexões como essa:

Iria morrer, quem sabe se naquela noite mesmo? E que tinha ele feito de sua vida? Nada. Levava toda ela atrás da miragem de estudar a pátria, por amá-la e querê-la muito, no intuito de contribuir para a sua felicidade e prosperidade. Gastara a sua mocidade nisso, a sua virilidade também; e, agora que estava na velhice, como ela o recompensava, como ela o premiava, como ela o condecorava? Matando-o. E o que não deixara de ver, de gozar, de fruir, na sua vida? Tudo. Não brincara, não pandegara, não amara — todo esse lado da existência que parece fugir um pouco à sua tristeza necessária, ele não vira, ele não provara, ele não experimentara.

[...] E, quando o seu patriotismo se fizera combatente, o que achara? Decepções. [...] A pátria que quisera ter era um mito (Barreto, 1915, p. 228-229).

De algum modo, é possível estabelecer um paralelo entre Quaresma e o seu criador. Porque Lima Barreto fez da literatura a sua trincheira de luta pela construção de uma república em que a cidadania fosse acessível a todos de forma igualitária. Por isso, se aproximou do ideário socialista e anarquista, mobilizou-se em torno das causas da classe trabalhadora e colocou, frequentemente, sua pena a serviço dessa motivação. Como observou Sevcenko (2003), fez literatura como missão.

Mas, tal como Quaresma, Lima frustrou-se enormemente. Viu o racismo lhe ceifar inúmeras oportunidades, testemunhando a sanha autoritária de alguns presidentes e outras lideranças políticas turvar os destinos daquilo que a república prometia trazer de melhor. Porém, não se calou, fazendo de seus romances, contos, crônicas e artigos a denúncia e a contestação militante das mazelas republicanas.

Com isso, também acabou tombando precocemente, aos 41 anos (Quaresma tinha pouco menos de 50 anos). Antes de falecer no fatídico ano de 1922 – ano do centenário da Independência do Brasil, da Semana Arte Moderna, da deflagração do movimento tenentista e da fundação do Partido Comunista Brasileiro, o PCB) –, o alcoolismo o consumiu, levando-o a duas internações traumáticas no hospício. Não porque tivesse se tornado louco, um doente psiquiátrico como o pai efetivamente foi, mas, sim, porque era comum encarcerar nessas instituições os que padeciam

do consumo compulsivo do álcool, que no caso em questão chegava a causar na vítima alucinações decorrentes do estado de embriaguez. De qualquer modo, o vício da cachaça deitaria marcas profundas e deteriorantes na vida do autor (Barbosa, 1988).

O fato é que, com *O triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto edificou — mesmo sem o saber — uma etapa importante de uma extensa obra que viria a ingressar no cânone da literatura brasileira décadas mais tardes, tornando-o reconhecidamente um clássico. Os seus leitores têm a oportunidade de entrar em contato com um romance que, ambientado no Rio de Janeiro da última década do século XIX, sugere reflexões oportunas e estranhamente atuais sobre os sonhos e as ambições humanas, suas realizações e suas inevitáveis frustrações. Visto dessa perspectiva, o legado de Quaresma — e de Lima — não constituem um triste fim, mas uma iniciativa coroada de êxito.

Por fim, e só para citar mais um exemplo dos aspectos da vida material que envolvem a produção literária e conferem a ela a condição de documento, destaco, aqui, trecho de uma carta de um jornalista e escritor, reconhecido principalmente pelos seus contos. João Antônio (1937-1996), que dedicou todos os seus livros a Lima Barreto, dirigindo-se ao amigo Caio Porfírio Carneiro, em 23 de julho de 1966, desabafava:

Não sei mais de onde retirar tutu. Já meti tudo no prego. Só falta uma máquina de escrever e alguma prataria que minha mulher ganhou de presente na ocasião do casamento, que o resto já foi tudinho. Estou leso, lesinho,

meu irmão: nosso barco é de miséria comum (Antônio, 2004, p. 32).

O depoimento permite perceber que a condição de vida de muitos escritores não é especial ou tão diferente daquela comum a tantos trabalhadores. Vale ressaltar que, na ocasião em que escreveu a carta acima, João Antônio já havia publicado, em 1963, seu primeiro livro de contos, intitulado *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que foi, inclusive, laureado com o Prêmio Jabuti, nas categorias “Revelação” e “Melhor livro de contos”. Além disso, João Antônio antecedeu José Falero na arte de incorporar a oralidade nos seus escritos e recolheu, de forma sistemática, expressões e palavras que ouvia nas ruas, bares e espaços públicos. Ao reeditar seus contos em 2012, a editora Cosac Naify publicou conjuntamente uma caderneta utilizada pelo escritor reunindo o “Vocabulário das ruas” que ele próprio recolheu. Essa edição fac-símile da caderneta (cujo original encontra-se no arquivo do autor sob a guarda do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da UNESP-Assis) não deixa de ser também uma evidência do trabalho de elaboração e criação literária de João Antônio.

Ao “arrancar a literatura do altar burguês”, como propôs Falero, podemos não apenas reconhecê-la como acessível a todos, como também podemos investigá-la na condição de documento, testemunho, fonte para a história social. Para o historiador Edward Palmer Thompson (1981), a literatura não ilustra os movimentos sociais e processos históricos que foram objeto de seus estudos, a literatura é, antes, parte essencial desses mesmos movimentos, conforme explica Adriano Duarte (2021). Se não formos capazes de inserir

a literatura no movimento da história, entendendo que ela corresponde ao modo como o escritor participa do processo histórico e nele intervém — mesmo quando nega fazê-lo —, corremos o risco de continuar enxergando o literato no alto de um pedestal, distante da realidade que o cerca e que indiscutivelmente envolve a sua produção literária. Mas Thompson, Williams e outros nos inspiram a insistir na derrubada desses pedestais e no combate a uma concepção elitista de cultura, pois entendemos que o altar não é o lugar da literatura, mas, sim, entre cada um de nós, no cotidiano de nossas vidas. Ou, como já ressaltaram anteriormente, é preciso cultivar

[...] a disposição de se apropriar da literatura com a maior sem-cerimônia — despidoradamente, se nos permitem dizer assim. Diante dos poetas e prosadores do Olimpo das letras, não passamos com o chapéu à mão, curvando-nos respeitosamente. Chapéu à banda, passamos gingando. Por obrigação de ofício, historiadores sociais são profanadores (Chalhoub; Pereira, 1998, p. 7).

Sim, historiadores sociais são profanadores e se interessam por compreender a literatura não como fruto de um gênio criador — mito já devidamente desconstruído por Raymond Williams —, mas pelo seu potencial documental e que se produz em condições de vida muito concretas, frequentemente até bastante precárias. Nesse sentido é que podemos observar, aqui, um último exemplo dessa perspectiva de abordagem. Muito distante da imagem romântica do escritor cuja obra surge a partir do seu recolhimento e distanciamento da sociedade, da vida mundana das contas

a pagar e da sobrevivência que é preciso custear, está a obra *Maria! Não me mates, que sou tua mãe!*, do escritor português Camilo Castelo Branco. Corria o ano de 1848 e “Camilo estava à beira da bancarrota ou tinha, pelo menos, mil contas para pagar” (Fonseca, 2024, p. 12). Nos últimos dias do verão daquele ano, em setembro, circulou na imprensa de Lisboa a notícia de um crime execrável: pedaços do corpo de uma mulher, desmembrados, foram encontrados em diferentes lugares da cidade. Após a descoberta de que fora a própria filha que assassinara e retalhara aquela mulher, Camilo escreveu numa só noite o opúsculo (Fonseca, 2024, p. 13), que logo seria publicado. Não se sabe se foi Camilo que tomou a decisão de escrever ou se foi o jornal português *O Eco Popular* que lhe encomendou o texto (Fonseca, 2024).

Publicado anonimamente (somente 40 anos depois, em março de 1889, a verdadeira autoria foi revelada), o livro foi um sucesso instantâneo de vendas (Fonseca, 2024). Além disso:

À medida que a investigação policial evoluía e se iniciava o julgamento, *O Eco Popular* ia publicando novas versões actualizadas e revistas do folheto. Tão anónimas como a primeira e igualmente bem-sucedidas, a segunda e a terceira edições tiveram já outro título, *Matricídio sem Exemplo*, mantendo do primeiro o mesmo páthos de sensacionalismo e de manipulação emocional (Fonseca, 2024, p. 13-14).

Segundo Manuel Fonseca (2024, p. 14), o próprio escritor reconheceria, no mesmo jornal, que “[...] a tal Maria José que matou a mãe tem dado bom dinheiro”. Carente como

estava de fundos, Camilo teria descoberto uma pequena mina advinda da sua produção literária realizada com base naquele crime extraordinário.

Pode haver quem torça o nariz para o famigerado opúsculo sensacionalista do escritor português que, posteriormente, seria incorporado ao cânone da literatura do país e frequentemente celebrado pela qualidade de sua extensa obra — inclusive no ano de 2025 marcado pelos 200 anos de seu nascimento. Afinal, um texto elaborado indiscutivelmente com o propósito de retirar o seu autor de uma grave crise financeira pode não parecer algo digno da literatura canônica, mas é. E Valter Hugo Mãe argumenta justamente nesse sentido:

Deve ser por espanto que sempre me interessou Camilo Castelo Branco, com seu retrato dos interiores humanos feito de um sarcasmo grande mas também de uma desolação premente, uma espécie de certeza de que tudo vai dar errado. Somos todos curiosos em relação ao pior. Normalmente não suportamos a ostentação continuada da alegria, mas deitamos os olhos para a miséria e habituamo-nos a ela como se nos conviesse saber que alguém está sempre pior do que nós. Camilo é o retrato dos que estão ou vão estar piores do que nós. Temos de adorá-lo. Presta um serviço ao nosso ego. À nossa torpeza.

Claro que me interessa o Camilo maduro e sério, espesso, mas tenho uma peculiar relação com o opúsculo sensacionalista que publicou expressamente para ganhar dinheiro, explorando de modo delirante um caso famoso na época. Chamou-lhe ‘Maria! Não me mates que sou tua mãe!’, e conta como uma filha, iludida por um namorado de mau intento, mata e esquarteja a própria mãe. O relato que

Camilo faz, como se tivesse visto e ouvido cada coisa feita e dita na ocasião de tão feio crime, confere ao texto uma teatralidade tremenda, pleno de explicitação gráfica, favorecendo o horror do leitor que, sem dúvida, avança na narrativa como por um filme de terror.

Adoro como Camilo pratica o choque, esforça-se para que tudo funcione como impossível de ser ignorado pela gente de bem, de maneira que a celeuma propague a urgência em ler, o que significa a urgência em vender mais e mais jornais. Aterradas, as pessoas enfureciam-se, exigindo justiça para a pobre mãe assassinada. Aterradas, as pessoas ficaram à mercê de um texto que, mais do que noticiar, as expunha a essa arte que é a da literatura (Mãe, 2025, p. 36).

Se considerarmos a literatura como um acontecimento, cujas condições que a tornam possível é preciso explicar, e se investigarmos o quanto sua forma e conteúdo são capazes de testemunhar, restará ainda alguma dúvida se o historiador pode tomá-la como fonte/documento?

Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ANTÔNIO, João. **Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1915.

BARRETO, Lima. **Diário íntimo**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. M. **A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DIAS, Santiago. **Era uma vez “a classe social que mantinha a merda do país funcionando”**: história e literatura em *Os supridores*, de José Falero. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/items/d5ad1d4c-0c31-4c7d-bf0c-ad5b4acb067c>. Acesso em: 12 fev. 2026.

DUARTE, Adriano L. Literatura, política e história na obra de E. P. Thompson. **ArtCultura**, Uberlândia, MG, v. 23, n. 42, p. 50-65, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n42-2021-61851>. Acesso em: 12 fev. 2026.

FALERO, José. **Os supridores**. São Paulo: Todavia, 2020.

FONSECA, Manuel S. “A cabeça de Camilo – Nota introdutória”. In: BRANCO, Camilo Castelo. **Maria! Não me mates, que sou tua mãe!** Lisboa: Guerra e Paz, 2024, p. 11-19.

JESUS, Carolina M. de. **Quarto de despejo**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1960.

LE GOFF, Jacques. **Histoire et mémoire**. Paris: Gallimard, 1988.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Lisboa: Edições 70, 2000. v. II.

MÃE, Valter Hugo. Camilo. **Jornal de Letras**, Lisboa, 5 a 18 de março de 2025.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MONIZ, Renata. José Falero: A literatura deve pertencer ao povo. **Revista Trip**, São Paulo, 17 fev. 2022. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/jose-falero-a-literatura-deve-pertencer-ao-povo>. Acesso em: 12 fev. 2026.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural no Rio de Janeiro na Primeira República. 2. ed., ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

THOMPSON, Edward P. **Miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: de Coleridge a Orwell. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança**: cultura, democracia e socialismo. Trad. Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WOODS, Jack. **Besta-fera**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

A história na literatura e a literatura na história: aproximações, viabilidades e limites na crítica epistemológica à narrativa

Luan Lucas Araújo Moraes

Introdução

Engendradas sobre a perspectiva da narração de um ou de vários acontecimentos, a disciplina e a ciência da História e o que se compreende — sob múltiplas facetas — como “Literatura” compartilham de similitudes e fronteiras muitas vezes translúcidas. Começando por aquilo que as une, a **narrativa**, houve e ainda há toda uma discussão epistemológica em torno da suposta viabilidade do discurso histórico em relação à aplicação da narrativa na chamada “operação historiográfica”. Em influente artigo, Lawrence Stone pontuou, ao final da década de 1970, os significados de um “retorno” a esse *modus operandi* pelos historiadores impactados pelos *Annales* — em especial, aqueles no contexto da chamada “2ª geração” —, que consideravam o estilo mencionado como um modo de fazer história puramente descritivo e pouco analítico. Em sua síntese, Stone expõe o que se compreende por narrativa:

A narrativa significa aqui a organização do material em uma ordem sequencial cronológica, com o conteúdo direcionado para um relato único e coerente, não obstante se sirva de tramas secundárias. Os dois modos essenciais pelos quais a história narrativa difere da história estrutural são: seu arranjo é mais descritivo que analítico e seu foco está no homem, não nas circunstâncias. Assim, ela lida antes com o particular e específico no lugar do coletivo e estatístico. O tipo de narrativa que tenho em mente não é o de um mero antiquário ou analista. É uma narrativa dirigida por algum princípio “cheio de potencial” e que dispõe de tema e argumento. [...] Nenhum historiador narrativo, como os tenho definido, evita a análise, mas esta não constitui o esqueleto em torno do qual seus trabalhos se fazem. (Stone, 2013, p. 10).

A definição de Stone, sem dúvidas, baseou-se no debate aberto por Hayden White em 1973, quando da publicação de seu *Meta-história*. O foco do livro de White girou em torno da contestação do conceito de “verdade” e de sua aplicação no discurso histórico, bem como da proposição de que o fazer historiográfico consistiria em uma organização e sistematização dos **eventos** históricos pré-existentes pelo historiador, que após os narrar, ou seja, torná-los inteligíveis pela **linguagem**, transformá-los-iam em **fatos**. Em termos gerais, a tese de White é de que a História seria uma **criação literária**, pois, tal como o escritor durante a construção de um romance, o historiador:

[...] arranja os eventos da crônica dentro de uma hierarquia de significação ao atribuir aos eventos funções diferentes como elementos da história, de maneira a revelar a

consciência formal de um conjunto completo de eventos como um processo compreensível, com princípio, meio e fim discerníveis. (White, 1992, p. 22).

White é ainda mais enfático ao assegurar que sua definição do “labor histórico” é pautada em uma arguta constatação daquilo que “ele manifestamente é, a saber: uma **estrutura verbal** na forma de **discurso narrativo em prosa** que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-os*” (White, 1992, p. 18, grifos meus, itálicos do autor). Portanto, os limites entre História e Literatura não se resumiriam apenas à ideia comum (à época) de que o historiador “acha” as suas histórias, enquanto o literato “inventa” as suas. Dentro do campo de ação do historiador, haveria espaço suficiente para o empreendimento de uma “invenção”, nos moldes literários. Afinal, segundo White, é possível obter uma determinada compreensão do passado por intermédio de uma criação narrativa — e arbitrária — aplicada pelo historiador à documentação que analisa. E é precisamente por essa “criação narrativa” — que organiza o passado dotando-o de sentido — que o fazer histórico nada mais é do que um **fazer literário** envolto um simulacro vazio de cientificidade.

Quais as implicações de um posicionamento epistemológico e de uma definição de História que partilham das perspectivas de White? Para José d’Assunção Barros, as reflexões surgidas a partir do chamado “giro linguístico” buscaram analisar a historiografia como apenas mais uma construção discursiva e/ou verbal. Em seus variados matizes, advogam que, sendo “construção”, a História

estaria sujeita às mesmas implicações formais e estéticas de uma obra literária (Barros, 2018, p. 53). Afinal, isso seria possibilitado pela ideia de que, para os postulados do giro linguístico, “a mente não seria capaz de explorar o Real sem a Linguagem”, admitindo-se ou não a existência deste mesmo “real”, pois, ao fim e ao cabo, esta última “não seria apenas um meio ou um lugar para expressão dos pensamentos, tal como aparece em posições clássicas da filosofia da linguagem, mas sim a própria maquinaria ou estrutura do pensamento” (Barros, 2018, p. 53-54).

Há, então, uma ênfase depositada na linguagem como se esta fosse o elemento único e condicionante de um fenômeno social; além de, nas palavras de Gabrielle Spiegel, ser uma espécie de “agente constitutiva da consciência humana e da produção social de significado” (Spiegel, 1997, p. 4). Caracteriza-se, desse modo, um deslocamento do que seria a “realidade” para a linguagem, esta última como sendo um dado *a priori* capaz de moldar e construir por si mesma o mundo em que vivemos por intermédio da produção de um sistema linguístico particular que é coabitável e compartilhado por todos.

Decerto, o texto que ora se apresenta não compartilha da concepção de White acerca da epistemologia histórica, pois aqui se avalia que a aproximação entre História e Literatura é viável e operacional, e que não se baseia, minimamente, nos termos propostos pelo historiador estadunidense. Rios de tinta já correram desde o inquisitorial whiteano à História e seus fundamentos epistemológicos em textos como o referido *Meta-história* e *Trópicos do discurso* (1978). Logo, o exercício teórico-metodológico que aqui proponho é o de trabalhar a História e as suas relações com

a Literatura a partir das valências aproximativas bem como dos limites que existem entre ambas, de modo a alargar as possibilidades dialógicas e de aplicação do método da narrativa nas análises de cunho histórico-literário a serem empreendidas por estudiosas e estudiosos dos dois campos.

A ideia de “literatura”: contribuições a partir da estética marxista

Antonio Candido nos deu uma das mais poéticas e úteis definições daquilo que se pode se compreender como sendo “literatura”: trata-se de “todas as criações de **toque poético, ficcional e dramático** em todos os níveis de sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita” (Candido, 1988, p. 176, grifos meus). Por essa e outras razões, é possível — e diria até **necessário** — entendê-la ainda como uma “atividade sem sossego”, responsável por questionar constantemente as mesmas bases materiais, históricas e sociais sob as quais se assentava, seja “porque perturba a paz da alma, porque corrompe os costumes, porque cria maus hábitos de devaneio” (Candido, 1989, p. 82).

Portanto, irei trabalhar ao longo desse texto com a ideia de que a literatura é sobretudo uma **produção humana, historicamente situada e elaborada no espaço-tempo**: uma prática social e um produto material que transforma uma realidade coletiva ao mesmo tempo que é transformada pelo conjunto das circunstâncias históricas e objetivas que condicionam essa mesma realidade e a sua existência enquanto artefato cultural.

Em seu sentido “moderno”, a partir do século XVIII e, sobretudo, do século XIX em diante, o termo **literatura** foi primeiro compreendido como sinônimo de “bela escrita” (*belles lettres*), ou seja, calcado em uma forma específica de se escrever, cujo foco emanava das características puramente estéticas de um texto. Mais do que isso, como Terry Eagleton comenta, “de modo geral, as pessoas consideram como ‘literatura’ a escrita que lhes parece *bonita*” (Eagleton, 2019, p. 15). Entretanto, complementa: “não necessariamente no sentido de que o estilo tem de ser ‘belo’ para ser literário, mas sim de que tem que ser *do tipo* considerado belo” (Eagleton, 2019, p. 16). Desse modo, ao primeiro sentido de “escrita do belo”, o que se teve foi a compreensão geral de que literatura seria a escrita de algo altamente valorizado, em seus termos artísticos e estéticos. Embora tal definição seja esclarecedora acerca dos sentidos que uma sociedade aplica aos escritos produzidos e consumidos por ela, isso traz consigo uma “consequência devastadora”, pois:

Significa que podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria “literatura” é “objetiva”, no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura e inquestionavelmente – como Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo. Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida [...] pode ser abandonada como uma quimera. [...] A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe. (Eagleton, 2015, p. 16).

A reflexão de Eagleton seria “devastadora” para aqueles que encaram a literatura como uma produção à parte da sociedade, de seus termos materiais e das relações sociais que a engendram, sendo fruto apenas das mentes brilhantes ou “à frente de seu tempo” das autoras e dos autores que as produziram. Essa visão idealista acerca da produção literária ignora, em maior ou menor grau, o fato de que uma produção artística e seu autor são localizados historicamente em uma determinada época contendo determinados valores. Portanto, “mesmo o artista mais consagrado, considerado alguém dotado de um talento especial que os destaca de outros seres humanos, **é sempre um indivíduo de carne e osso**”, logo, ele ou ela estariam sujeitos aos “condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem” (Facina, 2004, p. 9; 10).

O que, então, poderíamos considerar como “literatura”? E quais as maneiras de torná-la um conceito operacional para os estudos históricos que não seja apenas a aproximação e o recurso puro e simples da **narrativa** para sua utilização? Se, em primeiro lugar, a considerarmos como um construto social pautado pela incorporação de valores, subjetividades e condições materiais de produção que pertencem à uma classe ou outra, podemos concluir que: I) sempre interpretamos a produção literária a partir de interesses próprios e juízos de valor que pertencem à nossa época; II) nenhuma obra literária é “neutra” ou fruto de uma abstração individual ou coletiva que aspira unicamente o engrandecimento do “espírito humano” daquele que a produz e a consome; III) não existe obra, autor ou tradição literária que possua valor **em si**, precisamente pelo fato

de que qualquer subjetivação de valor é determinada por condições ou categorias específicas daquilo que se considera ou não **valioso** segundo critérios objetivos individuais e/ou coletivos em uma sociedade (Eagleton, 2019, p. 17-18).

Desse modo, se a literatura não é um dado “objetivo”, que existe *a priori* na sociedade ou algo que supõe uma estrutura meramente descritiva e confinada às suas formas estéticas, é viável inferir que, como conceito, a literatura “é e só pode ser uma noção historicamente definida” (Cardoso, 1997, p. 24), em que pese o fato de que suas formas, conteúdos e linguagem variam no espaço/tempo histórico que a produziu. Portanto, ao se analisar a literatura como uma noção vinculada à matéria-prima da História, o **tempo**, “do que se trata em cada sociedade ou época que se estude, é de constituir para os fins da pesquisa o *corpus* de textos literários, discutindo em cada caso os critérios de inclusão e exclusão” (Cardoso, 1997, p. 24).

Mesmo que se reconheça — e aqui se reconhece — que os indivíduos são agentes decisivos e produtores de sua própria história, os mesmos não a produzem e a reproduzem exclusivamente de acordo com suas vontades. Afinal, “não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela [a história] é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram” (Marx, 2011a, p. 25). Entretanto, compreende-se que os mesmos indivíduos são os responsáveis diretos pelo exercício de um conjunto de atividades que regulam o metabolismo social com a natureza. Essas atividades são mediadas pelas estruturas sociais, políticas e culturais de uma determinada época e contexto, manifestando-se, em última instância, pela

categoria fundante do ser social, o **trabalho**. Para György Lukács, o ser social:

[...] pressupõe, em seu conjunto, e em cada um de seus processos singulares, o ser da natureza inorgânica e da natureza orgânica. Não se pode considerar o ser social como independente do ser da natureza, como antítese que o exclui, o que é feito por grande parte da filosofia burguesa quando se refere aos “domínios do espírito”. De modo igualmente enérgico, a ontologia marxiana do ser social exclui a transposição simplista, materialista vulgar, das leis naturais para a sociedade, como era moda, por exemplo, na época do “darwinismo social”. As formas de objetividade do ser social se desenvolvem à medida que a práxis social surge e se explicita a partir do ser natural, tornando-se cada vez mais claramente sociais. Esse desenvolvimento, todavia, é um processo dialético, que começa com um salto com o pôr teleológico no trabalho, para o qual não pode haver nenhuma analogia na natureza. (Lukács, 2018, p. 286-287).

De acordo com o filósofo húngaro, o mencionado “pôr teleológico” do trabalho é caracterizado pela conjunção diversa de ações que mobilizam elementos do passado, realizam-se no presente e projetam seus resultados visando um futuro. Ademais, o trabalho como elemento inexorável do ser social materializa-se cotidianamente mediante uma “dupla transformação”, já que “por um lado, o próprio ser humano que trabalha é transformado por seu trabalho; ele atua sobre a natureza exterior e modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza” (Lukács, 2018, p. 286), desenvolvendo,

assim, as potências de transformação latentes na natureza e sujeitando-nas sob o seu domínio.

Por outro lado, ao atuar sob o mundo, o “homem que trabalha” é capaz de manipular as várias propriedades físicas, biológicas, químicas, etc. das coisas para colocar outras sob seu poder, de acordo com um propósito específico. Entretanto, para Lukács, seguindo Marx, “os objetos naturais, todavia, continuam a ser em si o que eram por natureza, na medida em que suas propriedades, relações, vínculos etc. existem objetivamente independente da consciência do homem” (Lukács, 2018, p. 286). Desse modo, o “salto ontológico” que demarca a especificidade do ser social é possibilitado “tão somente através de um conhecimento correto, através do trabalho, é que podem ser postos em movimento [os objetos naturais e suas propriedades], podem ser convertidos em coisas úteis” (Lukács, 2018, p. 286, grifo meu).

Desse modo, não seria temerário operar com uma noção de literatura que obstinasse uma compreensão final desta, sob os aspectos delineados anteriormente, como sendo uma prática e um produto sociomaterial que transforma as realidades coletivas e por elas é transformada, ao combinar-se com o conjunto das circunstâncias históricas e objetivas que condicionam sua existência. Coaduno, então, com a perspectiva lukácsiana de que:

[...] a existência, a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas no quadro histórico geral de todo o sistema. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literá-

rias, bem como a influência exercida por elas constituem parte daquele processo social geral e unitário por meio do qual o homem se apropria do mundo por meio de sua consciência. (Lukács, 2011, p. 89).

Dessa forma, é possível partir de uma abordagem conceitual que considere a Literatura primariamente como aquilo que ela é: uma produção humana, historicamente situada e elaborada no espaço-tempo; uma prática social e um produto material que transforma uma realidade coletiva ao mesmo tempo que é transformada pelo conjunto das circunstâncias históricas e objetivas que condicionam essa mesma realidade e a sua existência enquanto artefato cultural. Em síntese, uma forma de **trabalho**, nos termos elaborados pela teoria estética marxista, que reconhece a obra de Marx como aquela que observou “claramente a relação entre a arte e o trabalho através da sua **natureza criadora comum**” (Vázquez, 1978, p. 47), concebendo, ainda, a arte e a produção artística como atividades que prolongam o potencial transformador do trabalho, “não apenas como uma categoria econômica (fonte de riqueza material), mas como uma **categoria filosófica ambivalente** (fonte de riqueza e miséria *humanas*)” (Vázquez, 1978, p. 47, grifos meus, itálicos do autor). Portanto:

Ainda que o objeto artístico possa cumprir — e tem cumprido — ao longo da história da arte — as mais diversas funções (ideológica, educativa, social, expressiva, cognoscitiva, decorativa, etc.), **somente pode cumprir estas funções como objeto criado pelo homem**. Qualquer que seja a sua referência a uma realidade exterior ou interior já existente, **a obra artística é, antes de mais**

nada, uma criação do homem, uma *nova* realidade.

A função essencial da arte é ampliar e enriquecer, com suas criações, a realidade já humanizada pelo trabalho humano. (Vázquez, 1978, p. 47, grifos meus, *itálicos do autor*).

A partir daí, é possível argumentar que o processo que possibilitou à humanidade a afirmação, o controle e a mediação sobre o chamado “mundo exterior” é derivado do fato dela ser a única espécie capaz de exteriorizar suas subjetivações. Se o sociometabolismo entre Homem/Natureza é mediado a partir da categoria de **trabalho** — no sentido marxiano do termo —, logo, compreende-se, então, que “o primeiro ato histórico é, pois, a produção dos meios para a satisfação dessas necessidades, a produção da própria vida material” (Marx; Engels, 2007, p. 33).

Nesse sentido, se for possível conceber a literatura como uma atividade criativa e produtiva atrelada à atribuição de significados à própria realidade material das sociedades, se pode falar, então, que ela mesma é uma **necessidade humana**. Nos termos de Marx e Engels em *A ideologia alemã*, ao satisfazermos a necessidade primária da produção da vida material, “a ação de satisfazê-la e o instrumento de satisfação já adquirido conduzem a **novas necessidades** — e essa produção de novas necessidades constitui o primeiro ato histórico” (Marx; Engels, 2007, p. 33).

Tendo em vista o explicitamento das bases teóricas que orientarão o exame das relações entre História e Literatura, bem como os marcos conceituais nos quais esse texto se apoia para trabalhar histórica e criticamente a Literatura,

é hora de voltar às problemáticas concernentes à questão da narrativa.

A tensão da narrativa: estetização e crítica do “real”

O “retorno narrativo” na historiografia dos anos 1970 em adiante, sobretudo na Europa Ocidental e na França, especificamente, teria ocorrido, ainda segundo Lawrence Stone, por uma “ampla desilusão com o determinismo do modelo econômico de explicação histórica e o arranjo em três camadas hierárquicas que surgiu em decorrência dele” (Stone, 2013, p. 16). As camadas que Stone se refere são, respectivamente, a economia/demografia, o social e a cultura. A ênfase dos historiadores franceses da 2ª geração dos *Annales* pela macroestrutura, pela via dos estudos pautados na longa duração e pela ótica econômico-demográfica reduzira as demais instâncias da sociedade à uma relação de subordinação das últimas à primeira. A reflexão também se estenderia às correntes marxistas que, sob a primazia do modelo “determinista” da “base/superestrutura” teria relegado os processos intelectuais, religiosos e culturais à condição de meros substratos ou produtos gerados a partir de uma base econômica central e limitadora.

Há um amplo debate dentro da tradição marxista acerca dos problemas envolvendo o binômio **base-superestrutura**. Não raro, acusados de “economicistas”, a intelectualidade marxista se propôs a criticar e reelaborar a leitura hegemônica das décadas de 1950 e 1960 acerca da “base” como estrutura social estática que dirigiria o ordenamento e a configuração das estruturas sociais, produzindo resultados que seriam diretamente influenciados e pré-

-determinados de acordo com o desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção. O próprio Marx, entretanto, em sua introdução aos *Grundrisse* – manuscritos anteriores ao *O capital*, redigidos entre 1857-1858 – aponta para a impossibilidade de se aplicar um determinismo mecanicista – a saber, econômico – quando faz sua análise crítica do método da economia política clássica, pois:

Seria impraticável e falso, portanto, deixar as categoriais econômicas sucederem-se umas às outras na sequência em que foram determinantes historicamente. A sua ordem é determinada, ao contrário, pela relação que têm entre si na moderna sociedade burguesa, e que é exatamente o inverso do que aparece como sua ordem natural ou da ordem que corresponde ao desenvolvimento histórico. Não se trata da relação que as relações econômicas assumem historicamente na sucessão de diferentes formas de sociedade. [...] Trata-se, ao contrário, de sua estruturação no interior da sociedade burguesa. (Marx, 2011b, p. 60).

Friedrich Engels, pouco mais de três décadas após o posicionamento de Marx, escreveu a Joseph Bloch abordando a vulgarização em torno do método do materialismo histórico, respondendo firmemente às acusações de determinismo e mecanicismo em relação aos trabalhos realizados por ele e Marx:

De acordo com a concepção materialista da história, o fator que em última instância determina a história é a produção e reprodução da vida real. Nem Marx nem eu jamais afirmamos mais que isto. Se alguém o tergi-versa, fazendo do fator econômico o **único** determinante,

converte essa tese numa frase vazia, abstrata, absurda. A situação econômica é a base, mas os diversos fatores da superestrutura que se erguem sobre ela [...] exercem também sua influência sobre o curso das lutas históricas e determinam, em muitos casos predominantemente, a sua **forma**. [...] Se não fosse assim, aplicar a teoria a uma época histórica qualquer seria mais fácil que resolver uma simples equação de primeiro grau. (Engels, 2012, p. 103-104, grifos meus).

Em uma outra missiva, Engels destaca que o “desenvolvimento do político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc.” (Engels, 2012, p. 104), ou seja, as “superestruturas” aludidas por Marx no conhecido “Prefácio” de 1859, é fundado centralmente pelo desenvolvimento da produção e reprodução da vida material (Marx, 2024, p. 23-28). Entretanto, Engels sublinha que “não é que a situação econômica seja a *causa* e a *única atuante*, enquanto todo o resto seja efeito passivo. Ao contrário, há todo um jogo de ações e reações à base da necessidade econômica, que, **em última instância**, sempre se impõe” (Engels, 2012, p. 104, grifo meu). Citando ainda a famosa passagem de Marx no *18 de Brumário* acerca das condições do “fazer história” pelos indivíduos, Engels comenta que “a situação econômica não produz efeitos automáticos”, pois o gênero humano só faz sua própria história:

[...] em situações dadas que os condicionam e à base de relações sociais já existentes, entre as quais as condições econômicas — por mais que possam ser influenciadas pelas políticas e ideológicas — continuam sendo, em última instância, as decisivas, constituindo o fio vermelho

que as encadeia e que permite compreender os processos. (Engels, 2012, p. 105).

Logo, a cristalização do discurso e da concepção em torno de estruturas estáticas que influenciam ou são meramente influenciadas por outras é alvo de debates dentro da própria tradição do materialismo histórico desde a época de seus fundadores. Importantes críticas e reavaliações foram travadas para uma melhor reflexão acerca do tema, tornando a discussão teórica em torno de sua validade para os estudos culturais sobre a literatura um terreno ainda fértil de análise.¹

Seguindo a crítica realizada ao engessamento das perspectivas estruturalistas na segunda metade do século XX, uma das mudanças mais sintomáticas no campo da produção histórica foi o desnudamento das práticas sociais que envolviam as **sensibilidades**, bem como suas mais diversas manifestações no campo psíquico-social. Alie-se isso ao fato de que a chamada 3ª geração dos *Annales* e sua aproximação com a chamada “antropologia histórica” (Burguière, 2011), permitiu um sem número de estudos e novas abordagens naquilo que ficou como *Nouvelle Histoire* (Le Goff, 2011). Assim, a opção pelo recurso da narrativa tornou-se a alternativa empregada pela historiografia corrente à época (décadas de 1970 e 1980) coadunando com

¹ De modo a não digressionar do tema proposto, basta saber que há, pelo menos, 50 anos, autoras e autores vêm realizando uma reavaliação do debate e seus estudos podem ser consultados para uma melhor ponderação acerca do tema. Alguns estudos, clássicos e atuais são: Raymond Williams (2011 [1973]), Stuart Hall (2021 [1979]), Ellen Wood (2003 [1995]), István Mészáros (2011) e Marcello Musto (2022).

o também desenvolvimento da chamada **Nova História Cultural** (Burke, 2008), que também pode ser compreendida em termos estratégicos de publicação e inserção no mercado editorial:

Outra razão para que alguns “novos historiadores” estejam retomando a narrativa parece ser o desejo de tornar seus achados acessíveis a um público inteligente, porém, não especializado, ansioso para aprender o que essas questões inovadoras, esses métodos e dados têm a revelar, mas que não suporta tabelas e estatísticas, argumentos analíticos secos e prosa cheia de jargão. Cada vez mais os historiadores analíticos, estruturais e quantitativos se veem falando entre si e com mais ninguém. (Stone, 2013, p. 26).

Logo, a preocupação dos “narrativistas” é, também, uma preocupação de **público/mercado**, que pode ser traduzida como uma questão **econômica**. Portanto, o interesse se assenta para além das preocupações estéticas e/ou informativas do texto produzido, embora o fundamento principal ainda seja o de efetuar a divulgação do conhecimento científico e publicizar as mais recentes descobertas, tendências ou críticas, ainda que sob uma linguagem mais palatável. Uma outra decorrência desse fenômeno é a separação automática entre a escrita acadêmica e a escrita narrativa, sendo a última, por definição, antípoda da primeira.

Portanto, uma genealogia pode ser traçada: I) a escrita narrativa não conserva um estatuto científico, pois se baseia nas experiências e nas opções individuais do autor em detrimento da evidência empírica; II) a narrativa é

comumente empregada em obras ficcionais, logo, isentas de qualquer estatuto de “verdade”; III) pelo item anterior, pode-se concluir que, segundo uma relação tautológica e linear, a narrativa é o método da ficção e a ficção, por essência, só pode se valer da narrativa.

Logo, depreende-se daí que se a narrativa está intimamente ligada ao discurso, qualquer perspectiva de cientificidade no fazer histórico deveria ser abandonada. O motivo? Hayden White explica:

A narração é uma maneira de falar tão universal quanto a própria linguagem, e a narrativa é um **modo de representação verbal** aparentemente tão natural à consciência humana que sugeri-la como um problema poderia muito bem soar pedante. Mas é precisamente porque o modo narrativo de representação é tão natural à consciência humana, tão propriamente um aspecto da comunicação cotidiana e do discurso mais simples, que seu uso em qualquer campo de estudo que aspire ao estatuto de ciência deve ser posto em suspeita. Pois quaisquer que sejam suas especificidades, essa ciência precisa ser crítica acerca do modo com que descreve seus objetos de estudo tanto quanto acerca daquele com que explica seus processos e estruturas. [...] Aos muitos daqueles que desejam transformar os estudos históricos em uma ciência, o uso contínuo que os historiadores fazem de um modo de representação narrativo é índice de um fracasso a um só tempo metodológico e teórico. Uma disciplina que produz **exposições narrativas de seu objeto com um fim em si** parece fraca em sua teoria; uma disciplina que investiga seus dados com o interesse de contar um caso sobre eles parece metodologicamente deficiente. (White, 2011, p. 439-440, grifo meu).

Nessa crítica mordaz, White afirma que o uso da narrativa nos estudos históricos está duplamente fadado ao fracasso pela sua completa incapacidade de se sustentar como um produto teórico e como uma base metodológica, atuando, no máximo, apenas como uma ferramenta do discurso que pode ser mobilizada ou não pelo historiador que seleciona os fatos, os dota de sentido e, por fim, os expõe logicamente. A narrativa não seria compatível com a cientificidade pelo seu caráter **ontológico**, “tão natural à consciência humana” e fruto ela mesma dessa manifestação essencial do espírito humano.

Sob essa perspectiva essencialista, o historiador atuaria como um mero porta-voz ou tradutor do discurso, pois as experiências dele obtidas já seriam suficientes pra dar conta da dimensão histórico-social do indivíduo com o mundo que o cerca. White ainda complementa, afirmando que, para aqueles que se valem da narrativa para compor suas reflexões, “o método histórico consiste em investigar os documentos a fim de determinar qual é o enredo **verdadeiro**, ou mais plausível, que pode ser contado a respeito dos eventos, estes entendidos como evidência”, donde conclui que o “que se conta na narrativa é uma mimese do enredo vivido em alguma região da realidade histórica, e, tanto quanto seja uma imitação acurada, é doravante considerada um relato verdadeiro” (White, 2011, p. 441; 442). Fazendo coro à proposição whiteana, se Alun Munslow afirma que a história escrita é uma “representação narrativa socialmente constituída que reconhece o **fracasso final** dessa forma narrativa em representar de forma precisa ou objetiva” (Munslow, 2006, p. 17, grifo meu), Keith Jenkins a toma como um “constructo pessoal, uma manifestação

da perspectiva do historiador como ‘**narrador**’ (Jenkins, 2001, p. 32, grifo meu).

O problema central das teses de White e, em certa medida, dos referenciais do chamado “giro linguístico”, reside no fato de que a escrita da história, bem como o fazer historiográfico, em nada se diferencia do exercício realizado pelo artista ou pelo literato. O historiador seria tão criativo e **inventivo** quanto o romancista, ao ponto de manipular os fatos históricos (enredo) e os eventos (evidências) para servirem ao que o próprio historiador teria definido como **verdadeiro** ou plausível. Em suma, todo o processo estaria demarcado por uma forte subjetividade, que limaria toda e qualquer pretensão científica e objetiva do “fazer história”.

No limite, já que a objetividade científica seria impossível de ser alcançada ou mesmo pensada, o extremo relativismo da “mimese do enredo vivido” e da “imitação acurada” de White residiria menos em reconhecer as múltiplas possibilidades e interpretações da pesquisa histórica do que advogar, sob a justificativa de um **ceticismo epistemológico**, “que as diversas versões opiniões ou interpretações existentes sobre um mesmo fato ou processo, concomitantes ou sucessivas, se equivalem quanto ao valor. Nenhuma delas é verdadeira, portanto, não há como dizer que alguma seja melhor, ou superior, a qualquer outra” (Cardoso, 2012, p. 3).

A História seria, assim, refém do discurso narrativo, e já que todas as versões produzidas sobre um fato ou acontecimento têm o mesmo valor, não faria sentido atribuir o epíteto de “científicas” às mesmas, o que, por sua vez, garantiria um *status* de **tolerante** à disciplina

História em relações às demais áreas do conhecimento humano. E é contra essa suposta postura “benevolente” do ceticismo relativista e seu absoluto desprezo pelas noções de “verdade”, “prova” ou “evidência”, que Carlo Ginzburg tece sua crítica ao dizer que:

White sustenta que o ceticismo e o relativismo podem proporcionar as bases epistemológicas e morais da tolerância. Mas essa pretensão é insustentável, tanto do ponto de vista histórico como do lógico. Do ponto de vista histórico, porque a tolerância foi teorizada por indivíduos que tinham fortes convicções intelectuais e morais [...]. Do ponto de vista lógico, porque o ceticismo absoluto entraria em contradição consigo mesmo se não fosse estendido também à tolerância como princípio regulador. Não só: quando as divergências intelectuais e morais não estão ligadas em última análise à verdade, não há nada a *tolerar*. (Ginzburg, 2007, p. 226, *itálicos do autor*).

O ceticismo defendido por White também nos leva a descartar como obsoletas as noções “positivistas” de “prova” e “verdade”, ainda que a leitura destas pelos historiadores simpáticos à teoria de White esteja fundada em uma “ingenuidade teórica” que fatalmente os leva à uma “armadilha às avessas”. É Ginzburg ainda quem diz que, de todos os elementos do positivismo, um “precisa ser inequivocadamente rejeitado: a tendência em simplificar o relacionamento entre evidência e realidade” (Ginzburg, 2011, p. 347), pois, nos moldes positivistas, o papel da evidência seria apontar, unicamente, se e quando um evento produzira uma distorção intencional ou não. Desse modo, longe de perceberem a evidência como “uma janela

aberta, os céticos contemporâneos a tomam como um muro, que por definição bloqueia qualquer acesso à realidade”, tornando a análise infértil e a constituindo em um “positivismo invertido”, pois “a ingenuidade e a sofisticação teórica compartilham um pressuposto comum e igualmente simplista: aceitam a relação entre evidência e realidade” (Ginzburg, 2011, p. 347-348). De modo complementar à lógica de Ginzburg, Josep Fontana, sem rodeios, sumariza que:

Os argumentos de White, como os de todos os que pretendem desqualificar a história, reduzindo-a à narração, são irrelevantes. É evidente que a complexidade da tarefa do historiador, enfrentando a diversidade inalcançável do mundo real, obriga-o a fazer seleções - ninguém pode fazer a história “completa”, no sentido que exige White, do que aconteceu numa só cidade num só dia do passado — e isso condiciona a perspectiva. Mas estas limitações são um reflexo das vividas pelo homem comum na vida cotidiana. Também ele escolhe os aspectos da realidade que o envolve, considerados de acordo com as necessidades da vida. Também a memória do passado é seletiva e influenciada por preferências diversas, incluindo as políticas, que filtram a percepção do que acontece ao redor. (Fontana, 2004, p. 401).

Portanto, não seria oportuno o descarte mandatório da evidência como sinônimo de “verdade”, tal como disposto pela falsa dicotomia supracitada. O mais saudável para o andamento objetivo da pesquisa histórica seria, antes de mais nada, a compreensão de que as evidências assumem feições voluntárias e involuntárias, mas que possuem em

comum o fato de serem expressão material dos indivíduos em sua relação com o ambiente que os cercam. Desse modo, para a apreensão e compreensão geral destes vestígios humanos “um paradigma interpretativo específico é necessário, devendo ser relacionado [...] a um código específico, segundo o qual a evidência se constrói”, postura que, se assumida, evitaria os equívocos de uma leitura “puramente interna da evidência, sem nenhuma referência a sua dimensão referencial” (Ginzburg, 2011, p. 349).

Eric Hobsbawm afirmou categoricamente que “aquilo que os historiadores investigam é **real**” (Hobsbawm, 2013, p. 8), portanto, é necessário partir da distinção fundamental entre o que é **fato comprovável**, sujeito à evidenciação — nos moldes de Ginzburg — e aquilo que não está. Logo, a objetividade e a cientificidade da narrativa e, consequentemente, da História, estaria no entendimento final que “estudar a realidade como texto deveria se somar a advertência de que **texto nenhum pode ser entendido sem uma referência a realidades extratextuais**” (Ginzburg, 2011, p. 349, grifo meu).

Foi Lukács quem disse que “tal como ocorre nos demais campos da vida, também na literatura não nos deparamos com ‘fenômenos puros’” (Lukács, 2010, p. 155). Isso quer dizer que a mera suposição de um “estado ideal” a pautar o desenvolvimento não só da obra literária, mas de toda a criação intelectual humana, não passa de um “fantasma do fenômeno puro de narrar ou descrever”, pois, é impossível que tenhamos um escritor que “renuncie completamente a descrever” (Lukács, 2010, p. 155). Não se trata, finalmente, de reduzirmos e limitarmos o uso da narrativa a um só campo da produção artística — à **literatura**, especialmente — e

sim de compreendermos que sua função é a de distinguir e ordenar a série de fenômenos que lidamos, para que no ato de **descrevê-los** possamos evitar o nivelamento automático de suas proposições.

Considerações finais: aproximações e limites entre a história e a literatura

Para, enfim, se propor uma aproximação entre os campos da História e da Literatura sob um paradigma e um método científico, deve-se observar que é somente a partir da **práxis humana** que é possível “indicar quais foram, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas”, porque:

Só o contato com a *práxis*, só a complexa concatenação das paixões e das variadas ações dos homens pode mostrar quais foram as coisas, as instituições, etc. que influíram de modo determinante nos destinos humanos e quando e como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão conjunta quando se chega ao final. **É a própria vida que realiza a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente.** (Lukács, 2010, p. 166).

Portanto, a análise das maneiras pelas quais os indivíduos produzem e reproduzem materialmente sua existência na sociedade — ou seja, sua relação socio-metabólica com a natureza — torna-se condição fundamental para entendermos a produção literária como produto dessas relações, ao mesmo tempo que é também uma de suas formas de expressão. Desse modo, podemos descartar ou, no mínimo, desconfiar de qualquer mobilização da

literatura pela História em termos abstratamente neutros ou despidos de qualquer valor subjetivo ou viés ideológico, seja ele manifestado de modo voluntário ou não. Como bem pontuou Terry Eagleton, “não se trata de debater se a ‘literatura’ deve se relacionar com a ‘história’ ou não: trata-se de uma questão de ler diferentemente a própria história” (Eagleton, 2019, p. 316).

Se, para White, há uma ambiguidade acerca da compreensão teórica da História devido a uma suposta fratura entre os componentes “históricos” e “a-históricos” que compõem o passado humano, essa mesma discussão em torno da cientificidade da disciplina histórica — e da narrativa como método — nada mais é do que um equívoco. Segundo White, “a distinção de uma humanidade, ou espécie de cultura, ou sociedade que é histórica e outra que é a-histórica não é da mesma ordem que a distinção entre dois períodos de tempo no desenvolvimento da espécie humana” (White, 2011, p. 480). Assim, não seria possível fragmentar o estudo de algo que, segundo White, não seria “histórico por natureza”, como é comum na divisão “pré-história” e “história”. Logo, “a possibilidade de representar o desenvolvimento de certas culturas em um tipo especificamente histórico de **discurso** é baseada na circunstância em que essas culturas produziram, preservaram e usaram um tipo determinado de registro: o registro escrito” (White, 2011, p. 481), o que não quer dizer que este tipo de registro seja determinante ou suficiente para representar realidades e experiências que não faziam uso de tal instrumento de memória/produção.

O cerne da crítica de Hayden White reside no fato de que a atribuição arbitrária de “historicidade” a um determinado evento é feita pelo historiador com base no

seu manuseio da documentação e dos vestígios por ele selecionados e criticados. Portanto, é a **subjetividade** do investigador quem desempenha o papel central na denominação de um evento como sendo um “fato histórico”. Não há cientificidade, não há rigor teórico-metodológico — ao menos não um específico — que diferencie a “operação historiográfica” daquilo que faz um romancista, um poeta ou um dramaturgo em suas respectivas obras, sendo a **narrativa** aquilo o que mais une todas essas categorias criativas:

A narrativa é, a um só tempo, um modo de discurso, uma maneira de falar e o produto produzido pela adoção desse modo de discurso. Quando este é usado para representar eventos “reais”, como na “narrativa histórica”, o resultado é um tipo de discurso com marcas linguísticas, gramaticais e retóricas específicas — a saber: a narrativa histórica. [...] O fato de a narrativa ser um modo de discurso comum tanto às culturas “históricas” como às “não históricas” e de predominar tanto no discurso mítico como ficcional a torna suspeita como maneira de falar sobre acontecimentos “reais”. A maneira não narrativa de falar comum às ciências físicas parece mais apropriada para a representação de acontecimentos “reais”. (White, 2011, p. 482).

Entretanto, se tivermos em mente que a narrativa, tal como advertiu Lukács, não conserva um estado puro ou ideal, ela pode “servir” à ou “valer-se” da História para que compreendamos esta última como “uma escrita sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção” (Chartier, 2009, p. 12), mantendo a atenção que ambas são frutos do esforço

intelectual de indivíduos, não existindo ou conformando sua efetividade por si mesmas. Então, o problema não está em fazer uso ou não da narrativa, nem muito menos adotar o modelo das “ciências duras” por estas terem, supostamente, um grau de objetividade e verificabilidade maior do que o método narrativo aplicado à História. A celeuma está em reduzir as possibilidades que a aproximação entre a História, a Literatura e a narrativa permitem para o estabelecimento de uma postura metodológica coesa que respeite os limites e as valências de cada uma.²

A ideia geral perpassada ao longo das linhas anteriores baseou-se na necessidade de expor de modo mais objetivo possível os referenciais e alinhamentos teórico-metodológicos que sustentam os argumentos aqui colocados. Ao tensionar as relações entre História e Literatura, me coloco em efetiva concordância à crítica postulada por François Dosse em relação à redução do mundo tangível, material e concreto às epistemes discursivas, ao menos em suas variantes mais críticas. Dosse observou, há quatro décadas, que os “discursos, enunciados, formações discursivas estão no centro do olhar histórico. Essa inflexão é corolário da **desconstrução do histórico** em sua unidade e sua totalidade. **O discurso sobre a realidade tende a tomar o discurso como realidade**” (Dosse, 1999, p. 264, grifos meus).

² Diogo Roiz da Silva (2012, p. 51-76) faz um precioso balanço das perspectivas de Hayden White quanto aos tópicos aqui discutidos, bem como aponta uma síntese teórica dos autores que criticaram a postura do historiador estadunidense e seu ceticismo autocentrado, com o destaque para Peter Gay, Josep Fontana, Jörn Rüsen e Carlo Ginzburg.

Se, em termos universais, a arte é responsável por reunir “o projeto subjetivo do homem ao mundo material”, sendo entendida não apenas como um modo de se conhecer a exterioridade do mundo em sua complexidade, mas também como um “fazer, uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente” (Frederico, 2013, p. 44-45), o que se objetivou aqui foi a proposição de uma abordagem ampla, crítica, propositiva e não ensimesmada, entre os campos da História e da Literatura, explorando sob quais fundamentos a atividade literária, como artefato cultural e criação do gênio humano, assume contornos históricos de expressão, tradução e mesmo transformação do mundo.

Hayden White, ao encerrar seu ensaio *O texto histórico como artefato literário* (1974), afirmou que “a história enquanto disciplina vai mal porque perdeu de vista as suas origens na imaginação literária”, pois, “no empenho de *parecer* científica e objetiva, ela reprimiu e negou a si própria sua maior fonte de vigor e renovação” (White, 1994, p. 116). Curiosamente – ou não –, talvez White tenha ignorado ou não tomado conhecimento de que em um dos maiores exercícios de inventividade e originalidade intelectual, Cyril Lionel Robert James (1901-1989) tenha produzido na primeira metade do século XX seu *Os jacobinos negros* (1939), em cujo prefácio é possível ler a brilhante sentença: “para a História, a análise é a ciência, mas a demonstração é uma arte” (James, 2010, p. 16).

Referências

BARROS, José d’Assunção. **História e pós-modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

BURGUIÈRE, André. A antropologia histórica. [1978]. [Trad.: Flávia Nascimento]. In: NOVAIS, Fernando A.; DA SILVA, Rogério F. (orgs.). **Nova História em perspectiva, vol. I: propostas e desdobramentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 296-328.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2ª ed. [Trad.: Sérgio Goes de Paula]. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CANDIDO, Antonio. A timidez do romance. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. [1988]. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1995, p. 171-193.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, sentido, história**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **História e verdade**. S/l. 2012. Disponível: https://www.academia.edu/12320917/Palestra_Hist%C3%B3ria_e_Verdade. Acesso: 25 jul., 2025.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. [Trad.: Cristina Antunes]. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DOSSE, François. História literária, filha de Clio. [1985]. In: _____. **A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido**. [Trad.: Ivone Castilho Benedetti]. São Paulo: Editora Unesp, 1999, p. 257-269.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. [1983]. [Trad.: Waltensir Dutra]. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FONTANA, Josep. **A história dos homens**. [2000]. [Trad.: Heloisa Jochims Reichel; Marcelo Fernando da Costa]. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**. [1970]. 24ª ed. [Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio]. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens**: o itinerário de Lukács. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GINZBURG, Carlo. *Unus testis* – o extermínio dos judeus e o princípio da realidade. [1990]. In: GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. [Trad.: Rosa Freire d’Aguiar; Eduardo Brandão]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 210-230.

GINZBURG, Carlo. Controlando a evidência: o juiz e o historiador. [1990]. [Trad.: Bruno Gambarotto]. In: NOVAIS, Fernando A.; DA SILVA, Rogério F. (orgs.). **Nova História em perspectiva, vol. I**: propostas e desdobramentos. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 342-358.

HALL, Stuart. Rethinking the “base and superstructure” metaphor. [1977]. In: HALL, Stuart. **Selected writings on Marxism**. Durham, USA: Duke University Press, 2021, p. 62-90.

JAMES, C. L. R. **Os jacobinos negros**: Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos. [1939]. [Trad.: Afonso Teixeira Filho]. São Paulo: Boitempo, 2010.

JENKINS, Keith. **A história repensada**. [1991]. São Paulo: Contexto, 2001.

LE GOFF, Jacques. A história nova. [1978]. [Trad.: Flávia Nascimento]. In: NOVAIS, Fernando A.; DA SILVA, Rogério F. (orgs.). **Nova História em perspectiva, vol. I**: propostas e desdobramentos. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 128-176.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **O chão da mente**: a pergunta pela ficção. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever? [1936]. In: LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. [Trad.: Carlos Nelson Coutinho]. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149-185.

LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. [1945]. In: LUKÁCS, György. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. [2009]. [Org. e trad.: Carlos Nelson Coutinho; José Paulo Netto]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 87-119.

LUKÁCS, György. **Para uma ontologia do ser social I**. [1984]. [Trad.: Carlos Nelson Coutinho; Mário Duayer; Nélío Schneider]. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. [1845-1846]. [Trad.: Rubens Enderle; Nélío Schneider; Luciano Cavini Martorano]. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura** — textos escolhidos. [Trad.: José Paulo Netto; Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida]. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MARX, Karl. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política. [Trad.: Mário Duayer; Nélío Schneider]. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011b.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. [1852]. [Trad.: Nélío Schneider]. São Paulo: Boitempo, 2011a.

MARX, Karl. Prefácio. [1857]. *In*: MARX, Karl. **Para a crítica da economia política**. [1859]. [Trad.: Nélío Schneider]. São Paulo: Boitempo, 2024, p. 23-28.

MÉSZÁROS, István. **Estrutura social e formas de consciência II**: a dialética da estrutura e da história. [Trad.: Rogério Bettoni]. São Paulo: Boitempo, 2011.

MUNSLOW, Alun. **Deconstructing history**. [1997]. 2nd ed. New York: Routledge, 2006.

MUSTO, Marcello. Método, concepção de história e produção capitalista na “Introdução” de 1857 *In*: MUSTO, Marcello. **Repensar Marx e os marxismos**. [Trad.: Diego Silveira]. São Paulo, Boitempo, 2022, p. 131-166.

SILVA, Diogo Roiz da. **Linguagem, cultura e conhecimento histórico**: ideias, movimentos, obras e autores. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2012.

SPIEGEL, Gabrielle. History, historicism, and the social logic of the text. *In*: SPIEGEL, Gabrielle. **The past as a text**: the theory and

practice of medieval historiography. Baltimore, USA; London: The John Hopkins University Press, 1997, p. 3-28.

STONE, Lawrence. O retorno da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. [1979]. [Trad.: Bruno Gambarotto]. *In*: NOVAIS, Fernando A.; DA SILVA, Rogério F. (orgs.). **Nova História em perspectiva, vol. II: debates**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. [1965]. [Trad.: Carlos Nelson Coutinho]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. [1987]. [Trad.: Bruno Gambarotto]. *In*: NOVAIS, Fernando A.; DA SILVA, Rogério F. (orgs.). **Nova História em perspectiva, vol. I: proposta e desdobramentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. [1973]. [Trad.: José Laurênio de Melo]. São Paulo: Edusp, 1992.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. *In*: WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. [1978]. [Trad.: Alípio Correia de Franca Neto]. São Paulo: Edusp, 1994, p. 97-116.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. [1973]. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. [1980]. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 53.

WOOD, Ellen Meiksins. Repensar a base e a superestrutura. *In*: WOOD, Ellen Meiksins. **Democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico**. [Trad.: Paulo Cezar Castanheira]. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 51-72.

Paul Ricœur, a história e o processo de refiguração narrativa

Daniel Vecchio

Introdução

Um sonho de controle e apropriação plena do passado marcou e ainda marca certas correntes e grupos intelectuais, que idealizam a construção dos modelos e a busca de invariantes ou leis gerais para explicar o passado. Com esse anseio, emerge a necessidade de se pensar o estatuto de uma história que fosse menos redutora e agregadora no que remete às discussões empreendidas na área nas últimas décadas. Seria uma história que não se limitaria a construir modelos, mas expressaria as diferenças em termos mais compreensivos relativamente a esses modelos, não deixando de proporcionar às sociedades humanas a dignidade da objetividade ou mesmo de pensar a realidade.

Isso não quer dizer que essa objetividade ou essa realidade seja a da física ou a da biologia, pois “há tantos níveis de objetividade quantos procedimentos metódicos” (Ricœur, 1968, p. 23). Ademais, tal consideração envolve outra: esperamos do historiador certa qualidade de subjetividade, “não qualquer subjetividade, mas uma subjetividade que seja precisamente apropriada à objetividade que convém à história. Estamos falando, pois, de uma subjetividade exigida pela objetividade que se espera” (Ricœur, 1968, p. 24).

É desse modo que Paul Ricœur traça suas linhas gerais acerca das correlações subjetivas e objetivas do conhecimento histórico. Ricœur, aliás, foi um dos filósofos que, nas últimas décadas, mais se dedicou ao campo teórico da história, com o único intuito de situá-la em um lugar respeitável nas ciências humanas e sociais. Ricœur combate as ameaças ao seu estatuto científico, principalmente aqueles que criticam sua vitalidade narrativa. Para tanto, basta ver o número de vezes que ela é convocada na sua obra filosófica.

Para além dos inúmeros artigos e ensaios citados no decorrer deste estudo, há duas obras principais em que a problemática histórica é nuclear e que serão brevemente analisadas aqui: *Tempo e narrativa* I, II e III (1983, 1984 e 1985), e *A memória, a história, o esquecimento* (2000). As razões dessa escolha prendem-se em várias questões interligadas. Antes de tudo, o desejo de superar a subdivisão paradoxal do ato de narrar entre história e ficção. Para tanto, o filósofo “propõe a loquacidade da narrativa, que serve como uma espécie de janela aberta sobre o que é o tempo humano” (Soares, 2010, p. 18).

No âmbito da hermenêutica, da ontologia e da filosofia da história, veremos que os mencionados escritos de Paul Ricœur giram em torno dos significados históricos, da consciência histórica e da condição histórica do homem, da memória e do esquecimento. No entanto, parece-nos que a preocupação maior do filósofo nessa matéria e, de um modo geral, em toda a sua produção filosófica, tem como cerne a análise semântica dos elos opacos que medeiam a nossa relação com o mundo e conosco:

Uma forma de “salvar” suas respectivas contribuições para a questão do referente último da história é conjugar seus esforços sob o signo e um “grande gênero” que associa ele mesmo o Mesmo e o Outro. O Semelhante é um grande gênero desse tipo. Ou melhor: o Análogo, que é uma semelhança entre relações mais do que entre termos simples (Ricœur, 2010, v. 3, p. 255-256).

Nesse processo interpretativo por analogias e semelhanças, as narrativas ocupam um lugar central: a narrativa diz de forma indireta (poética), mas significativa, ou seja, “Ricœur parte da constatação de que o homem vive enredado em histórias, procura conhecer-se e dar-se a conhecer através delas” (Soares, 2010, p. 19). Desse modo, o filósofo francês evidencia o papel que história e ficção desempenham na construção de narrativas que contribuem para desfazer a opacidade da experiência humana e suas representações.

Percursos e recursos da narrativa

No século XX, enquanto teóricos narrativistas e estruturalistas tentavam aproximar a narrativa da ciência, contribuindo para o conhecimento de suas bases semânticas sem reduzir a história a um artefato literário, os historiadores franco-alemães, especialmente os integrantes dos *Annales* e os teóricos do modelo nomológico (Hempel e Frankel, por exemplo)¹, tentam afastar a história da

¹ “A tentação de transpor o modelo explicativo das ciências naturais para a epistemologia histórica pode afastar-nos do trabalho original e específico do historiador, impondo-lhe um esquema artificial que só ao epistemólogo é capaz de satisfazer. Foi isso que aconteceu com o positivismo lógico saído da escola analítica de língua inglesa,

narrativa e do acontecimento breve, no intuito de, desse modo, aproximá-la da ciência com mais rigor. A história é, portanto, confrontada com a alternativa de ser “ciência idiográfica (compreensiva) ou ciência nomotética (explicativa), narrativa de acontecimentos singulares ou conjunto de proposições científicas que inscrevem factos sob leis gerais” (Soares, 2010, p. 21).

Atualmente, é relativamente pacífica entre historiadores e filósofos a componente ficcional da história em concomitância com sua autonomia explicativa e científica. Ricœur, bem como as reflexões narrativistas advindas do giro linguístico das décadas de 1960 e 70, têm aí a sua larga contribuição. É no seio dessa empreitada que a linguística estrutural e a semântica propõem diversas ferramentas para delinear sentidos e significados de um texto, incluindo os textos históricos.

Mas, tais questões já haviam sido colocadas, na verdade, em algumas décadas atrás. Foi a partir de Ferdinand Saussure, em seu *Cours de linguistique general* (1916), que um novo fundamento foi aplicado à descrição do tropo da linguagem, dispondo de um novo conceito de entidade linguística de base para sua abordagem: o signo. Mostrando as diferentes disposições sígnicas, ele explica a distinção entre a linguagem como *langue* (língua) e como *parole* (fala), distinção binária que configurou fortemente toda

depois da publicação do famoso artigo de Carl Hempel, *The Function of General Laws in History*, em 1942. Basicamente, o que esta teoria defende é que a explicação histórica não tem nada de específico e original, pois segue o mesmo esquema que a explicação de um acontecimento físico, como, por exemplo, a ruptura de um radiador de automóvel, uma avalanche ou uma erupção vulcânica” (Soares, 2010, p. 60).

linguística moderna. Nessa diferenciação, Saussure visava descobrir as estruturas abstratas por trás das línguas, buscando seus desdobramentos por meio da fala. Tal perspectiva da fala nos mostrou, sobretudo, que não existem termos absolutos senão relações de dependência mútua.

Roman Jakobson, por sua vez, no seu famoso artigo *Linguística e Poética*, elenca seis principais “fatores”: o locutor, o ouvinte, o meio ou o canal, o código, a situação e a mensagem. A esses fatores citados, ele relaciona seis funções correlativas: as funções emotiva, conativa, fática, metalingüística, referencial e poética (cf. Jakobson, 2007). Ao tomar este esquema como ponto de partida, podemos inquirir que alterações, transformações ou deformações afetam a ação recíproca dos fatos e das funções quando o discurso se inscreve pela escrita.

A função referencial do discurso no esquema proposto por Roman Jakobson é mais complexa por duas razões: por um lado, a distinção que empreende entre sentido e referência introduz no discurso uma dialética mais complexa do que a de língua e fala, ou evento e significação, nos proporcionando um modelo de exteriorização que torna a escrita da história possível. É, por assim dizer, uma dialética em que a própria significação, enquanto “sentido imanente”, se externaliza como referência transcendente, no sentido de que o pensamento se dirige a diferentes espécies de entidades extralingüísticas como objetos, estados de coisas, coisas, fatos etc.

Algumas dessas mediações são efetivamente produzidas pela estratégia peculiar de gêneros narrativos específicos, como o romance. Segundo Ricœur, “nenhuma outra arte mimética foi tão longe na representação do pen-

samento, dos sentimentos e do discurso históricos quanto o romance. Foi a diversidade e a indefinida flexibilidade de seus procedimentos que transformaram o romance no instrumento privilegiado da investigação da psique humana” (Ricœur, 2010, v. 2: 154).

Foi somente com a consolidação da noção de desvio e de interpretação nos estudos de linguagem da segunda metade do século XX em diante, que ressurge a questão das aporias da escrita da história diante do problema das relações semânticas entre as palavras e as coisas, sendo esse um dos pontos nucleares que constituiu o que se designa como Giro Linguístico. Tal corrente, que possui propostas muito diversas, motivou uma série de relações extra-históricas para compreender as apropriações e os limites dos vestígios referenciais por meio da escrita. Isso ocorre principalmente com os campos da semiologia de Roland Barthes e com a semântica de A. J. Greimas, respectivamente.

Na esteira de A. J. Greimas. Em *Sématique structurale* (1966), é possível notarmos já a presença da ambição de construir um modelo rigorosamente acrônico e de derivar os aspectos irredutivelmente diacrônicos da narrativa, tal como a contamos ou recebemos, pela introdução de regras de transformação apropriadas. Essa ambição comanda a primeira decisão estratégica de Greimas, a de não partir, ao contrário de Vladimir Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso*, das funções, ou seja, de segmentos de ação formalizados, os quais obedecem a uma ordem sequencial, e sim dos atores que são chamados de “actantes” para se distinguir dos personagens concretos nos quais seus papéis se encarnam (cf. Greimas, 1966).

Greimas explorou um modelo que combina três relações: de desejo, de comunicação e de ação, todas elas repousando em uma oposição binária. Além disso, distingue-se por sua capacidade de ser aplicado a microuniversos tão variados quanto heterogêneos. Desse modo, o interesse da semântica narrativa de Greimas está em “compor grau por grau as condições da narratividade a partir de um modelo lógico tão pouco complexo quanto possível e que não comporta inicialmente nenhum caráter cronológico” (Ricœur, 2010, v. 2, p. 84).

Em suma, para Greimas, a mediação operada pela narrativa enquanto busca não poderia ser apenas lógica, visto que a transformação dos termos e de suas relações com as coisas é propriamente histórica, ou seja, sua estrutura manifesta as condições de sua inteligibilidade, como faz Todorov em sua *Poética da prosa* (2003). Todorov faz do conceito de “transformação narrativa” um desdobramento dos predicados de ação, indo das modalidades às atitudes. Logo, tal noção de transformação parece traduzir-se diversamente por meio da racionalidade narratológica e o mundo que a cerca.

A história entre problemas e explicações

Escassa foi a contribuição da terceira geração da escola francesa dos *Annales* para esse problema tão fundamental para a história que é o horizonte semântico de suas narrativas. Com essa escola historiográfica, temos a metodologia de historiadores profissionais bastante alheios à problemática da “compreensão” e dos campos referenciais da narrativa, limitando-se por tomá-las como falsidades e discursos de poder.

A rejeição do carácter narrativo da história pela nova historiografia francesa das décadas de 1960 e 70 está intimamente relacionada com a crítica da chamada “histoire événementielle”, designada, entre nós, por “história factual”, mas também conhecida por “metódica” ou “positivista”. A narrativa na história era muito utilizada como uma ferramenta de espelhamento da realidade, servindo de parâmetro a correntes historiográficas desde a escola alemã de Leopold Ranke. A escola dos *Annales* acusava a narrativa de reduzir a história ao conjunto dos acontecimentos, como se a história, em vez de começar no documento, estivesse no próprio documento.

Fernand Braudel, por exemplo, referia-se à história tradicional como a “história-narrativa, querida a Ranke” (Braudel, 2009, p. 13). Com a história-problema da terceira geração dessa escola francesa, os métodos e os temas se modificaram, no entanto, permaneceu a noção evasiva da narrativa em grande parte dos trabalhos, com raras exceções, como as investigações do historiador Georges Duby. Porém, no geral, a história para esse grupo está mais ligada ao desmascaramento de seu carácter farsante do que o desdobramento de seu carácter científico, por isso, suas análises reverenciam a problemática das representações sem, no entanto, avançar efetivamente no entendimento dos casos e contextos.

Há aqui uma espécie de apagamento da forma narrativa na historiografia francesa dos *Annales*. Esse apagamento decorre da rejeição de qualquer laço entre a história e a narrativa, ou seja, da separação radical entre a construção do tempo histórico e os tempos subjacentes da narrativa e da ação. A mencionada historiografia francesa caracte-

rizou-se mais pela prática histórica que pela meditação filosófica, sendo mais metodológica que epistemológica. A sua desconfiança relativamente a todo e qualquer discurso filosófico sobre a história, que tende a identificar equivocadamente com a filosofia da história de tipo hegeliano, leva-a ao menosprezo de filósofos e semiólogos que, antes, durante e depois do giro linguístico, exploram os interstícios do discurso histórico.

A historiografia francesa dos *Annales*, portanto, não enxergou a narrativa para além do estatuto do *acontecimento*. Segundo essa corrente historiográfica, por meio da narrativa, os historiadores do século XIX privilegiavam apenas um tipo de acontecimento: os grandes acontecimentos ligados a grandes homens, acontecimentos de curta duração, e bastante explosivos, o que desmascarou suas pretensões políticas. Tal crítica dirigida pela escola dos *Annales* à história narrativa e factual praticada pela Escola Metódica não resulta de uma crítica filosófica contra uma concepção filosófica de história, mas de um “combate contra uma metodologia que trabalhava a partir dos grandes acontecimentos já dados pelos arquivos, que, por sua vez, apareciam já instituídos e constituídos em torno de peripécias e de acidentes que afectaram a distribuição do poder” (Soares, 2010, p. 80).

Portanto, história política, história factual e história-narrativa eram tomadas como expressões quase sinônimas. Assim, a narrativa foi combatida precipitadamente pelos historiadores dos *Annales*, que propuseram em seu lugar a história-problema e estrutural. O estudo de François Furet é uma das máximas expressões dessa passagem *Da história-narrativa à história-problema* (1986). Para ele, com a

história-problema, o historiador não pretende mais contar o que de fato aconteceu.

O historiador aceita que constrói conceitos, que cria um “sistema de inteligibilidade”, que oferece uma “representação” do passado e não a sua “reconstituição” integral. Na história-problema, o historiador explica a sua elaboração conceitual, pois reconhece a sua presença na pesquisa: escolhe, seleciona, interroga, conceitua. Desse modo, Furet sustenta que essa evidência conceitual da história é provavelmente superior, do ponto de vista do conhecimento, à narrativa:

A narrativa tradicional revelava a temporalidade linear, irreversível, da história psicofilosófica. Ela oferecia um “efeito de objetividade” ao fazer o real coincidir com a escrita. Narrar era “mostrar” o que de fato aconteceu. Ela pretendia fazer uma reconstituição única, “verdadeira”, do que de fato se passou. [...]. Um dos primeiros a denunciar esta história narrativa foi François Simiand, em seu artigo *Método Histórico e Ciência Social*, de 1903 (Reis, 2006, p. 19).

Os *Annales* opuseram a história-problema à narrativa tradicional achando ter solucionado definitivamente a aporia do conhecimento histórico. Ao romper com a narrativa, a história analítica visava romper com o evento único, fugitivo, incomparável. Entre alguns membros, predominou um excessivo otimismo quanto à possibilidade de se atingir cientificamente a inteligibilidade da história por meio dessa estratégia analítica por conceitos. Iludidos por tal limitação explicativa, alguns sustentaram até que a história não se

referia mais ao tempo, em prol de fornecer ao discurso histórico um tratamento lógico e estrutural.

Uma das principais sistematizações da capacidade explicativa do conceito histórico foi feita por Paul Veyne. Para ele, “o tempo não é essencial à história; [...], que só tem necessidade de processos inteligíveis – uma intriga.” (Veyne, 1998, p. 22). Nesse sentido, os fatos que interessam ao historiador dependem da intriga que ele está construindo e não dos eventos registrados. Apesar de duvidar do rigor pleno dos conceitos históricos e da totalidade da intriga, Veyne considera a história conceitual, a história-problema, uma história cientificamente conduzida, porque esvaziada de vivido.

No entanto, aqui questionamos criticamente essa perspectiva defendida por Veyne: o do conceito e o da intriga, pois ambos abolem o tempo humano em nome de uma prática científica menos experiencial: “Suas discussões epistemológicas são muito relevantes e bem conduzidas, mas ele chega a conclusões ahistóricas, [...]” (Reis, 2006, p. 21). Por essas conclusões, nas últimas décadas do século XX, a história-problema e seu viés estruturalista começam a entrar em crise.

A Escola dos *Annales* deixou aos poucos de ser o centro dominante da pesquisa histórica e passou a não controlar mais o “regime de verdade” da sua comunidade de intelectuais: “O historiador tornou-se tão crítico da história-problema quanto os *Annales* foram da narrativa tradicional e do evento. [...]. A análise lógico-estrutural tornou-se excessivamente abstrata, estática, ahistórica, anônima, sem eventos e homens” (Reis, 2006, p. 19). Por conseguinte, veremos como Paul Ricœur, bem como parte

da corrente anglo-saxônica do giro linguístico (Wright, Gallie, Danto), critica esse tratamento depreciativo da categoria narrativa da história como efeito secundário e dotada apenas de condicionamentos.

Para adentrarmos em uma senda mais hermenêutica da narrativa, que promovera esse avanço, temos que nos atentarmos às investigações realizadas fora desse grupo e, por vezes, fora do campo dos estudos históricos, como ocorre com as importantes reflexões promovidas pela crítica filosófica de Raymond Aron e de Henri-Iréné Marrou, autores franceses da predileção de Ricœur. Ambos extraem ensinamentos do grau de cientificidade do método histórico e nos relembram que nem o julgamento de importância, nem a teoria, nem a imaginação temporal, nem sobretudo a simpatia abandona a história a uma qualquer condicionante ou a um qualquer subjetivismo.

Para Aron, a história não é estática e acabada, mas está sempre em aberto, é livre e imprevisível como o próprio homem e sujeita-se a equívocos e interpretações várias. O mesmo jogo entre subjetividade e objetividade se assiste em Henri-Iréné Marrou. Sobre essa problemática Marrou acrescenta, em *Sobre o conhecimento histórico* (1954), que é precisamente esse o próprio cerne de nossa filosofia crítica, o ponto de vista central onde a compreensão é incorporada à “verdade da história”, isto é, à verdade de que a história é capaz: “[...] um objeto é suscetível de uma enorme variedade de apreensões: [...]” (Marrou, 1978, p. 180). No entanto, na década de 1950, poucos historiadores ouviram ou mesmo, compreenderam Marrou.

Tais noções continuaram a ser desenvolvidas por outras correntes contemporâneas tanto da filosofia quanto da

historiografia, como as apresentadas por Michel de Certeau, por exemplo. Para ele, a diferença entendida como desvio conserva uma sólida ancoragem na epistemologia da história, na medida em que é o próprio progresso de sua modelação que promove a localização de desvios de significado na construção da verdade histórica.

Para Certeau, independentemente das posições do autor, sua obra se relaciona com um movimento que leva a história a se tornar uma exploração dos seus “limites”: “O limite se encontra no cerne da ciência histórica, designando o outro da razão ou do possível. É sob este aspecto que o real reaparece no interior da ciência” (Certeau, 2006, p. 53). Destarte, o que Michel de Certeau chama “trabalho com o limite” põe o próprio acontecimento em uma posição de desvio relativamente ao discurso histórico. É nesse sentido que “o desvio concorre para uma ontologia negativa do passado, para uma filosofia da ideia de desvio, partindo do princípio de que o passado que falta é uma ausência pertinente”. (Ricœur, 2010, v.3: 254).

As reflexões de Aron e Marrou sublinham, principalmente, duas marcas do método histórico: a história capta acontecimentos que têm uma face interna e outra externa, a externa exprime o seu lado científico de ocorrência no mundo, a interna exprime o seu significado, o pensamento que os acontecimentos transportam consigo, sendo que a união destas duas faces forma a ação (cf. Marrou, 1978). Contrariamente ao objetivismo estrito do positivismo, que tentou reduzir o trabalho do historiador a um olhar indiferente sobre um passado morto, a história surge-nos na obra desses pensadores como

[...] resultado de uma ação, de um esforço em sentido criador, que coloca em jogo as forças vivas do espírito, tal como é definido pelas suas capacidades, pela sua mentalidade, pelo seu equipamento técnico, pela sua cultura; a história é uma aventura espiritual na qual a personalidade do historiador se empenha inteiramente; em suma, ela é dotada por ele de um valor existencial, e é daí que recebe a sua seriedade, o seu significado e o seu valor. Assim, a compreensão envolve todo o trabalho do historiador (Soares, 2010, p. 68-69).

Nesse sentido, a solução do problema da verdade histórica deve fugir quer do objetivismo puro quer do subjetivismo radical. A história é, simultaneamente, apreensão do objeto e aventura espiritual do sujeito cognoscente, traça uma relação entre o passado e o presente do historiador e atua com suas atitudes e os seus limites. O fato de possuir algo de subjetivo não impede que a história possa ser ao mesmo tempo uma apreensão autêntica do passado. Por fim, tanto Marrou quanto Aron reforçam a sua luta contra o preconceito da existência do passado enquanto tal.

A incursão pela nomologia alemã de Hempel e pela historiografia francesa de Braudel revelou um menosprezo latente pelo estatuto narrativo da história. Subentende-se que a narrativa é uma forma demasiado elementar de discurso para fazer face aos requisitos científicos. Claramente insatisfeitos com as propostas limitativas do modelo nomológico ou com a estreiteza metodológica da historiografia francesa, vários filósofos e historiadores criticaram o modelo e o método e procuraram novas vias de conciliação da narrativa com a história.

A crítica do modelo nomológico e da história-problema, conduziram ao aparecimento de um conjunto de argumentos em prol da narrativa, conhecidos por argumentos narrativistas, uma das mais ricas heranças do giro linguístico. Os narrativistas suprimiram as bipolaridades desse debate e promoveram estudos de estruturas narrativas historicamente inteligíveis e inovadoras, abarcando tanto as instituições e os fenômenos coletivos, comparáveis a entidades reais, quanto os elementos de uma história própria, irreduzível aos fins, aos esforços, às iniciativas imputáveis a indivíduos.

Tal cruzamento supõe que os dois pensamentos possuem de fato argumentos favoráveis à história, favorecimento iniciado por meio de um repensar sobre as potencialidades ontológicas da narrativa, como vemos com os níveis heterogêneos de universalidade e regularidade apresentados por Dray, Gallie e Wright. A obra de William Dray, *Laws and Explanations in History* (1957), por exemplo, foi das que mais contribuíram para o declínio do paradigma nomológico.

Em seu estudo, Dray desenvolve teses fundamentais que atacam o modelo de subsunção ou “modelo de lei global” (Hempel, 1942). Segundo ele, o lógico, no modelo da lei global, perante à ocorrência de determinados fatores é uma lei falaciosa, pois a hipótese de determinado acontecimento se dar a partir de um conjunto de fatores é apenas provável e não totalmente segura, logo, o fato de ser hipotética significa que não é necessariamente empírica. Ela apenas permite predizer ou inferir um resultado com alguma razoabilidade.

Eis, na leitura de Dray, onde reside a falha do modelo nomológico (Dray, 1959), na ausência de uma gradação entre explicação e compreensão. Cabe assinalar, nesse ponto, que entre os abstracionistas, que reduzem a narrativa somente à singularização do acontecimento, há uma recusa frontal a esse modelo ontológico e dialógico delineado pelos narrativistas, como pode ser visto nas formulações semiológicas de Barthes, como também nas concepções de Paul De Man, Hayden White, Richard Rorty, Michel Foucault e Jacques Derrida, só para ficar nos exemplos mais conhecidos que compõem a “confraria cética”, como designa Gobbi (2011, p. 24).

Nessa perspectiva, qualquer narrativa é já explicativa, na medida em que estabelece conexões entre os fatos que relata. Não é concebível que uma narrativa seja mera ordenação cronológica de eventos. É por isso que explicar e descrever não se distinguem. H. von Wright, por exemplo, propõe um modelo suficientemente capaz de confinar com o domínio da compreensão histórica, ao qual não cessa de reconhecer uma capacidade originária de apreensão do sentido da ação humana. A sua reflexão, bem enraizada no seio da filosofia analítica, visa a reformulação lógica de toda a problemática da compreensão, reconhecendo à compreensão histórica essa capacidade original de apreender o carácter intencional do comportamento humano.

Para isso, o pensador finlandês constrói uma estrutura de base que consiste na análise das relações de condicionalidade entre “estados anteriores” e “estados posteriores”, ultrapassando assim o modelo nomológico que se limitava a sobrepor uma lei global a dados sem ligação lógica interna (cf. Wright, 1971). Nesse sentido, a explicação causal

(nomológica) distingue-se da análise causal proposta por Wright porque esta última explora as relações de condicionalidade no interior do sistema, ao passo que na primeira é uma ocorrência individual de um fenômeno genérico (acontecimento, processo, estado).

Com Paul Ricœur, um dos grandes continuadores dessa corrente analítica da filosofia anglo-saxônica, salientaremos que nenhuma concepção narrativista da história pode fornecer um equivalente ou um substituto narrativo da explicação. Veremos, no próximo tópico, que é justamente por isso que o filósofo francês buscará um laço indireto entre explicação histórica e compreensão narrativa, o que forneceu grande originalidade aos seus estudos.

Paul Ricœur e o escopo das representações

A filiação narratológica da história, desenvolvida particularmente no mundo anglo-saxônico, tornou-se conhecida em França graças às recensões de Ricœur. As teses narrativistas alimentam-se do chamado giro linguístico, da crítica ao modelo nomológico e da concepção da narrativa como fonte de saber, pontos de desdobramento dos recursos da inteligibilidade narrativa. Tais reflexões tiveram um impacto considerável na teorização ricœuriana da *mise en intrigue* ou *mimesis*, como teremos oportunidade de verificar adiante.

Vimos anteriormente que o projeto de encontrar os laços profundos entre história científica e competência narrativa só começa quando certos intelectuais compreenderam que a narrativa não é, em primeiro lugar, aquela que fala por trás do texto, mas o tipo de mundo que a obra desdobra diante de si. A mimese poética não é cópia, é,

como a entende Aristóteles, uma imitação criativa da ação dos homens, que resulta em um *mythos*, em uma intriga. Ademais, Ricœur fala de três níveis do discurso histórico. Perfilhando a divisão triádica de Michel de Certeau, o filósofo estabelece três momentos ou fases principais na epistemologia da história, sendo o primeiro o da prova documental, o segundo da compreensão/explicação e o terceiro da representação.

O filósofo francês tem interesse em aprofundar esse processo, na medida em que ela lhe permite antecipar a hipótese, que confirmará mais à frente, deste poder das contingências estar de algum modo associado ao caráter ficcional da compreensão histórica. Assim, Ricœur trabalha com dois fins só aparentemente opostos: pretende assegurar a característica narrativa da história e, ao mesmo tempo, assegurar a sua autonomia científica. Ricœur nunca pretende denegar o caráter científico da história nem excluí-la do campo das ciências sociais e humanas, apenas trabalha no sentido de marcar a sua especificidade, pela sua ligação umbilical à narrativa e desta ao acontecimento temporal, peça fundamental sem a qual não existiria narrativa.

Ricœur, ao sair em defesa da autonomia da história, em *Tempo e narrativa*, começa por esclarecer que não considera a história como mais um subgênero narrativo, indistinto da ficção. Também não cede à solução fácil de a considerar ambígua, semi-literária e semi-científica. O seu desejo é demonstrar a história na vizinhança da narrativa e, ao mesmo tempo, fazer emergir os traços distintivos que lhe conferem autonomia explicativa. Logo, para o crítico francês, a história requer competências narrativas de base para ser redigida, seguida e compreendida, e é essa filiação

que assegura o laço da história com a narrativa. O problema está em determinar a natureza desse laço.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Ricœur começa por sublinhar que a interpretação não é uma etapa da operação historiográfica como a fase documental, a fase de compreensão/explicação ou a fase da representação. A interpretação entendida como operação epistêmica é um complexo operatório que pode constituir a face subjetiva correlativa da face objetiva do conhecimento histórico: “Este complexo operatório integra os enunciados objectivantes do discurso histórico e revela várias facetas que vão do enunciado (enquanto actos de linguagem) ao enunciador (o sujeito dos actos de interpretação)” (Soares, 2010, p. 43).

Para Ricœur, portanto, as leis só por si não têm significado histórico, para o adquirirem têm de estar inseridas em uma narração de acontecimentos aos quais se referem. Em *Tempo e narrativa*, tal como em *A memória, a história, o esquecimento*, o conceito fundamental que garante a verdade da história é o mesmo que garante o seu referente extra-textual: a representância. O fato histórico não fica enredado nas estruturas da narrativa auto-referencial, por isso, a história não pode ser vista apenas como representação, mas, também, e, acima de tudo, uma representância:

Chamaremos de representância (ou de locotenência) as relações entre as construções da história e seu contraponto, ou seja, um passado simultaneamente abolido e preservado em seus vestígios. [...]. Digamos que o que esperamos dessa dialética da representância não é que resolva o paradoxo que aflige o conceito de passado “real”,

mas que problematize o próprio conceito de “realidade” aplicado ao passado (Ricœur, 2010, v. 3, p. 165).

Ao propor a noção de representância, Paul Ricœur recusa a separação radical entre o real e as representações que dele elabora o historiador. Todavia, essa noção constitui mais um problema ou enigma do que propriamente uma solução, porque a história é construção, configuração e não cópia ou coincidência. O que foi já não é e é sempre *outra coisa, análoga* ou semelhante à primeira. Não se trata de um regresso ao método historiográfico dito positivista, objetivista. O estatuto epistemológico específico do fato histórico resulta de uma reciprocidade entre a construção e o estabelecimento do fato com base no documento. Eis porque Ricœur tem necessidade de deixar bem clara a autonomia da operação documental de construção do fato relativamente ao trabalho de interpretação ou de configuração narrativa:

Tomo como fio condutor desta exploração da mediação entre tempo e narrativa a articulação, evocada anteriormente e já parcialmente ilustrada pela interpretação da *Poética* de Aristóteles, entre os três momentos da mimesis que, numa brincadeira séria, denominei de mimesis I, II e III. [...]. Assim, proponho-me mostrar que mimesis II extrai sua inteligibilidade de sua faculdade de mediação, que é a de conduzir do antes ao depois do texto, de transfigurar o antes em depois por seu poder de configuração (Ricœur, 2010, v.1, p. 94).

Em primeiro lugar, a tese de *Tempo e narrativa* defende que a representância, enquanto signo da verdade, consiste

em percorrer o ciclo da hermenêutica histórica sob o signo do Mesmo, do Outro e do Análogo e representar o passado não tal como aconteceu, mas de um modo possível ou contíguo. Desse modo, “preserva-se o caráter ontológico do fato histórico, marcado pela dupla característica de presença e ausência, passível de uma reconstrução analógica” (Soares, 2010, p. 31). Sendo assim, para atingir uma representância histórica, é preciso fundamentar a representação sobre a memória arquivada dos testemunhos e sobre os modos de conexão causal ou final.

A noção de representância surge no pensamento ricœuriano para dar conta da especificidade ontológica do “real” passado que é visado pela ciência histórica. Tal conceito constitui uma das maiores conquistas de Ricœur para a epistemologia da história, de tal modo que o autor sempre se volta a ele para fazer prevalecer a intenção noética da historiografia, ou seja, para um “ter-sido” e para dar conta de uma nova aporia levantada pela dimensão representativa da representância, que empurra a reflexão do filósofo francês para um domínio que extravasa as competências da epistemologia histórica e invade o campo da ontologia.

Logo, o interesse da representância, como reconhecem muitos dos leitores e comentadores da obra de Ricœur, está no fato de preservar a história como ciência e como ficção simultaneamente:

A história é uma construção que pretende ser a *reconstrução* de um objecto para o qual tende, objecto que não é directamente observável, mas apenas memorável, por isso a história não pode ser *representação* mas *representância*. Este conceito liberta a história das cadeias da imanência

discursiva e orienta-a para um referente externo que *não sendo já foi*, tendo deixado algo de si nos traços que permanecem (Soares, 2010, p. 247-248).

O filósofo francês tem todo o cuidado de distinguir representar, na acepção de “ter lugar” ou “estar na vez de alguma coisa”, de representar-se, na acepção de “ter uma imagem mental de algo exterior e ausente” (Ricœur, 2010). Representância designa a primeira acepção, ficando a representação associada à ideia de reduplicação.

Em *Tempo e narrativa*, Ricœur tentou construir esse lugar ao erguer uma ponte entre história e narrativa por intermédio da conciliação entre compreensão e explicação: “É da investigação separada desses dois campos, porém, que procederão as mais sérias indagações de todo o meu projeto, tanto no plano da pretensão à verdade como no da estrutura interna do discurso” (Ricœur, 2010, v.I, p. 94).

Ricœur considera mais útil interrogar-se sobre o modo como se pode conciliar os dois tipos de inteligibilidade, a narrativa e a explicativa. Quanto à inteligibilidade narrativa, uma aproximação das reflexões ainda muito intuitivas da escola narrativista aos trabalhos mais analíticos da narratologia ao nível da semiótica do discurso permite chegar à noção complexa de “coerência narrativa”. O autor francês ilustra a sua tese de modo que a “coerência narrativa” e a “conexão causal ou final” operem em conjunto, considerando vã toda e qualquer tentativa para encontrar uma relação direta entre a forma narrativa e os acontecimentos:

A condição histórica do homem é uma questão ontológica que precisa de uma hermenêutica e já não de uma epistemologia, e o conceito de representância (pela sua natureza ambivalente, epistemológica e hermenêutica) permite fazer essa ponte para a terceira e última parte da obra, consagrada – sob o título de esquecimento – à resolução da tensão história-memória, por meio de uma reflexão ontológica que procura deslindar o mistério da nossa condição de seres históricos obrigados a conhecer por mediação e interpretação; seres que, estando na história, fazem história e fazem a história (Soares, 2010, p. 362).

Sendo assim, já não se trata tal questão reduzindo o discurso histórico à sua função narrativa, como se faz na forma mais convencional de abordar o caso, mas sim de modo a abordar o “caráter diacrônico da própria história contada, na sua relação com a dimensão sincrônica ou, mais precisamente, acrônica, das estruturas profundas da narratividade.” (Ricœur, 2010, v.2, p. 57). Ricœur observa a narratividade, antes de tudo, como uma possível manifestação semântica do discurso histórico que, impactando tanto as normas de leitura e escrita, nos revela a possibilidade de uma poética híbrida integrada por distintas consciências temporais ou estruturas narrativas.

Com Paul Ricœur melhor podemos tratar da relação interdisciplinar em questão, promovendo uma tentativa de produzir uma consistente “metafísica da narratividade” (cf. White, 2011) que não deixa de operar sobre os registros escritos e suas marcas de significação. Essa proposta se inicia, na sugestão de Ricœur, quando a narrativa, em virtude de sua narratividade, passa a ter como um dos

referentes as variadas (a)temporalidades em que está contextualmente inserida:

Mi tesis, en este punto, consiste en que la capacidad referencial no es una característica exclusiva del discurso descriptivo, sino que también las obras poéticas designan un mundo. Esta tesis parece difícil de sostener porque la función referencial de la obra poética es más compleja que la del discurso descriptivo, e incluso paradójica, en un sentido fuerte. Anticipando mi conclusión, señalaré que la obra poética sólo abre un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso pone de manifestó su capacidad referencial como referencia secundaria gracias a la suspensión de la referencia primaria (Ricœur, 1999, p. 52).

Essa reflexão foi consistentemente abordada pela citada trilogia de *Tempo e Narrativa*, tendo como pressuposto a inserção da narrativa na categoria de discurso simbólico sem distanciá-la das forças socioculturais das quais é derivada. Em função desse delineamento teórico, o problema passará a ser então o de mostrar como a refiguração do tempo pelos discursos da história e da ficção tece sua reflexão central que consiste na transformação do discurso narrativo em “tempo humano”, na medida em que:

[...] identificamos esse problema como o da refiguração, o da referência cruzada entre história e ficção, e admitimos que o tempo humano procede desse entrecruzamento [...], a história responde às aporias da fenomenologia do tempo que consiste na elaboração de um terceiro-tempo – o tempo propriamente histórico –, e que faz a mediação

entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Para demonstrar a tese, recorreremos aos procedimentos de conexão, tomados de empréstimo à própria prática histórica, que asseguram a reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico: calendário, sequência das gerações, arquivo, documento, vestígio (Ricouer, 2010, v. 3, p. 169-170).

A “reinscrição” do tempo vivido da narrativa no tempo cósmico da história se corresponde, juntamente à ficção, a uma solução das mesmas aporias representacionais do tempo, isto é, “as variações imaginativas que a ficção opera nos principais temas dessa representatividade.” (Ricœur, 2010, v. 3, p. 170). Nesse sentido, Ricœur vai ao encontro de uma narratividade histórica definida por uma perspectiva semântica dos registros escritos, delineando uma “irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma via, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura, o que permite desarticular essa permanência discursiva em estados discretos entre os quais ela (a narratividade) situa transformações.” (Reis; Lopes, 1998, p. 69).

A narratividade seria assim uma qualidade intrínseca, característica importante da existência humana por responder aos nossos contornos individuais e sociais, abrangendo nossos projetos sensíveis e dando, assim, sentido aos elementos aspectuais, ou seja, os elementos intangíveis da vida. Na esteira de Ricœur, portanto, é possível pensarmos a narratividade como a expressão de nossa herança poética e hermenêutica que extrapola o conceito gramatical, episódico e superficial de tempo, relacionando história e ficção sob uma mesma base epistêmica do conhecimento, sob uma linha simultaneamente ontológica e retórica de

apropriação semântica dos discursos. Essa reposição nos proporciona um saber histórico mais complexo, construído por meio de processos de significação.

Reflitamos juntos com Ricœur sobre esses processos da narrativa, levando em conta que a capacidade referencial não é uma característica exclusiva da história e de outros discursos considerados empíricos, como a biografia. Ricœur evidencia as possíveis aberturas referencias da narrativa de forma geral, traçando um outro olhar heurístico, visando com isso fortalecer o universo do possível ou o do verossímil de um dado registro. A tropologia hermenêutica do qual parte tal analogia redescritiva é, segundo Ricœur, “indispensável para mesclar o rigor do método científico com o teor literário narrativo numa relação recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história” (Ricœur, 2010, v. 3, p. 332). Para Ricœur, “já faz tempo que fomos preparados para enfrentar esse auxílio que a referência fraturada e subjetiva da metáfora traz para a refiguração do tempo escritural dos registros.” (Ricœur, 2010, v. 3, p. 317-318).

O texto é aberto a qualquer um que o pode ler, fazendo-o sempre um campo fértil de referências. Porém, sobre essa abertura, Ricœur fala sobre sua necessária objetividade e isto está ligado a uma complexa e sistemática materialidade do texto e seus processos apropriativos da uma mimesis tripartida. Logo, a abordagem do enigma da apreensão do tempo histórico será mais complexa e produtiva, na opinião desse pensador francês, quando a narrativa é redirecionada cuidadosamente pelos possíveis desvios semânticos, ou seja, para além dos seus limites filológicos.

Para reconhecer e manejar tais desvios, em *Tempo e narrativa*, Ricœur confirma a necessidade de uma figura narrativa, a metáfora, que nos permita acessar, nesses registros narrativos, uma multiplicidade de significados: a natureza metafórica tanto da leitura quanto da escritura não nos deixa esquecer que o caráter explicativo do real não pode ser captado por um único enredo (*mythos*), pois todo texto tem por natureza suas diacronias. Desse modo, releva-se a incapacidade de estabilizar e organizar a singularidade temporal do agir humano por um único enredo ou ponto de vista. Parte-se dessa incapacidade ou incerteza para iniciar a abertura semântica da escrita, visando as possibilidades metafóricas de um relato para ampliar e reajustar uma rede de sentidos narrativos.

Por meio dessa estratégia, Ricœur se sensibiliza para uma relação entre história e ficção que se deslinda sob esse processo refigurativo do texto (mimesis III), fazendo ressurgir, por assim dizer, as possíveis marcas e motivos alojados nos recônditos interpretativos das fontes narrativas. Nessa operação, o texto ficcional torna-se um campo aberto de intrigas e sentidos históricos a serem explorados metaforicamente, dando por conhecer algumas das lacunas inerentes à apreensão do significado documental: “[...], los relatos de ficción pueden poseer una pretensión referencial distinta, [...]. Esta pretensión referencial consiste, precisamente, en tratar de redescibir la realidad a partir das estructuras simbólicas de los registros.” (Ricœur, 1999, p. 144).

Considerações finais

Vimo que, na narrativa, a explicação assenta sobre conexões inerentes à própria composição: “Cabe às teses narrativistas definirem o discurso histórico onde se enxertam os procedimentos explicativos, [...], num movimento de convergência com o movimento anterior da explicação para a narração” (Soares, 2010, p. 164). Ademais, na estratégia desenvolvida por Ricœur, só chegamos à história e à ficção partindo da narrativa e da sua capacidade para configurar a temporalidade humana.

A ficção é do domínio da criação, da modelação, do recurso à imaginação, ampliando, assim, seu contato com o mundo, porém, a ficção não tem contrato com a verdade nem está obrigada a prestar provas das suas declarações. A opinião de Ricœur é de que a história, ainda que não possa dispensar a imaginação, a interpretação e a retórica, é um discurso que busca incessantemente uma verdade próxima dos fatos que narra. O que parece mais frutífero nessa linha reflexiva de Paul Ricœur, por outro lado, é que seu diálogo com as proposições filosóficas sobre a história, em sua tradição hermenêutica, nos orienta para uma história não reduzida à sua manifestação narrativa, possibilitando considerar regras e formas predicativas específicas da história para a formação de uma historicidade fundamentada nos agenciamentos humanos.

Na origem de seu interesse, a forma da narrativa, tanto oral quanto escrita, passaria a constituir um parâmetro fundamental para tentar explicar a natureza e as condições de nossa existência histórica. Nesse caso, a narrativa enquanto constituidora de sentidos amplos opera não somente ao nível do texto, mas também ao nível das vivências e

experiências humanas. Talvez ainda faltem concepções mais consistentes sobre os elementos predicativos que não caiam em um determinismo. Devemos levar em conta que ainda será necessária uma constante reatualização da forma de se pensar as implicações da narrativa histórica, freando, por outro lado, a ingênua ambição de formular leis gerais para compreendê-las.

Na verdade, a complexidade da natureza do conhecimento histórico no viés das suas propriedades narrativas impede soluções fáceis e restritas apenas ao plano epistemológico, ontológico ou narrativo, porém indica que não podemos rejeitar esses diferentes aspectos para sua abordagem. É preciso, por isso, estabelecer um cauteloso e profícuo diálogo entre as considerações epistemológica, ontológicas e narratológicas sobre a condição histórica e cultural do ser humano, sendo esse diálogo o meio de reconhecermos a narrativa como algo muito mais envolvido com aquilo que Wittgenstein chamou de gramática: a narrativa não existe como uma lei geral a ser concretizada, mas é orientada para assumir as formas que ressurgem circunstancialmente.

Por outro lado, vimos como Paul Ricœur explora muito bem a capacidade narrativa de redescrição do campo referencial, o que a torna mais do que uma ferramenta passiva para representar as ações humanas. Trata-se de pensar uma poética, pois ele lida o tempo todo com a polissemia das palavras, a começar pela homonímia do termo história, que nos acompanhou ao longo desse artigo e, de modo mais geral, com as possibilidades de cruzar o lugar da história com o da narrativa.

É esse ponto específico que nos permite traçar uma analogia plausível e inteligível, consolidando a diacronia semântica dos textos para apontar que não são os acontecimentos externos que são reproduzidos narrativamente, mas sim os processos de (in)consciência e seus discursos sublunares que ganham corpo e sobrevida através dos sentidos (re)configurados pela narrativa, essa que busca na história e na literatura o seu campo de representação.

Referências

- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. Trad. J. Guinsburg e Tereza Cristina S. da Mota. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- DRAY, W. Explaining what in History. **Gardiner**, s/n., p. 403-408, 1959.
- FURET, François. **A oficina da história**. Trad. Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Gradativa, 1986.
- GOBBI, Márcia V. Z. **A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Ed.Unesp, 2011.
- GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural: Pesquisa de Método**. Trad. Haquira Osake. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1966.
- HEMPEL, C. The function of general laws in history. **Gardiner**, s/n., p. 344-356, 1942.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. **Lingüística e Comunicação**, p. 118-162, 2007.
- MARROU, Henri-Irénée. **Sobre o conhecimento histórico**. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- REIS, José Carlos. Tempo, História e Compreensão Narrativa em Paul Ricœur. **Locus**, n. 1, v. 12, p. 17-40, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.

RICCEUR, Paul. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.

RICCEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010, vols. I, II e III.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Ed.Unicamp, 2007.

RICCEUR, Paul. **Historia y narratividad**. Trad. Gabriel Aranzueque. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1999.

RICCEUR, Paul. **História e Verdade**. Trad. F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Lingüística Geral**. Trad. Antônio Chelini. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOARES, Martinho T. M. **História e Ficção em Paul Ricœur e Tucídides**. (Dissertação de Doutorado – Estudos Clássicos) Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Coimbra, 2010.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. **Nova história em perspectiva**, p. 439-483, 2011.

WRIGHT, H. von. **Explanation and Understanding**. London: Routledge and Kegan Paul, 1971.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Trad. Ainda Baltar e Maria Kneipp. 4. ed. Brasília: Ed.UnB, 1998.

Notas sobre romance e colonialismo

Jacqueline Kaczorowski

“O extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo pelo romance resulta na verdade de seu caráter arrivista, pois, ao examinarmos de perto, ele o deve sobretudo a conquistas nos territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu até reduzir quase todo o domínio literário à condição de colônia.”

Marthe Robert, 2007, p. 12.

Ao revisitar a tradição crítica que tratou do problema do romance, é possível encontrar diversas formulações que associam seu desenvolvimento a um momento histórico específico – a ascensão da burguesia – e, portanto, também indiretamente a projetos expansionistas do capitalismo dos quais resultaram formas de colonialismo moderno.

Tratando da *Dialética da colonização* brasileira, Alfredo Bosi afirma que “[c]omeçar pelas palavras talvez não seja coisa vã”, uma vez que “[a]s relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem” (2002, p. 11). Assim, a partir do verbo latino *colo*, do qual derivam as palavras *colonização*, *culto* e *cultura*, o professor explica que no processo de colonização se imbricam ao menos três planos:

- a) o da *conquista da terra e exploração da força de trabalho* (para indicar esta dimensão econômico-política escolhi o verbo latino *colo*, no presente do indicativo: ocupo, cultivo, domino);
- b) o da memória dos colonizadores e dos colonizados, responsável por grande parte de suas expressões afetivas e simbólicas (indiquei pelo particípio passado *cultis* esta dimensão religiosa e, em senso lato, tradicional);
- c) o dos *projetos*, em geral leigos, que visam à construção de um futuro *moderno* e de uma identidade nacional. Dei aqui à palavra *cultura*, tirada do particípio futuro, esta dimensão intelectual e técnica que tende a autonomizar-se a partir das Luzes.

Na raiz do nome *colônia* e do verbo *colonizar* está o mesmo verbo *colo*, de cujas formas participais derivam *culto* e *cultura*. (2002, p. 389, itálicos do autor).

A obra explora a interação entre as três dimensões para buscar compreender a formação múltipla e mestiça do processo cultural brasileiro. Interessa aqui, no entanto, destacar como a *palavra* é utilizada para desencadear e fundamentar a argumentação. As formas do verbo constituem substantivos que, ao serem incorporados à língua portuguesa, transformam e não transformam seus significados primevos: por um lado, as palavras guardam na composição de seus significados a dimensão temporal que lhes deu origem e, por outro, agregam novos sentidos ao longo da trajetória de sua utilização. A relação entre o cultivo, o culto e a cultura na conformação dos povos colonizados, assim como a “*conquista da terra e exploração*

da força de trabalho” — suas contrapartes fruto do interesse econômico motivador da dominação —, aparecem impressas no “corpo da linguagem” e, assim, ao examiná-la em detalhe, é possível também observar um quadro mais amplo com poder explicativo.

O rendimento que a investigação do termo escolhido teve no trabalho do intelectual leva a crer que haveria interesse em refletir também acerca da escolha de Marthe Robert quando, em *Romance das origens, origens do romance*, formula uma imagem que associa o arrivismo desta modalidade narrativa à ideia de colonização de outros gêneros literários:

Com essa *liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida*, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias — as dos gêneros clássicos —, *apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio* todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego. E, paralelamente a essa *dilapidação do capital literário acumulado por séculos*, apodera-se de setores cada vez mais vastos da experiência humana, vangloriando-se de conhecê-la profundamente e da qual faz uma reprodução, ora apreendendo-a diretamente, ora interpretando-a à maneira do moralista, do historiador, do teólogo e, até mesmo, do filósofo e do cientista. *Similar sob muitos aspectos à sociedade imperialista em que nasceu* (seu espírito de aventura é sempre um pouco o de Robinson, que não por acaso transforma sua ilha deserta em colônia), ele tende irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à totalidade das coisas e do pensamento; com isso, sem dúvida alguma, uniformiza e nivela a literatura, porém,

fornece-lhe escoadouros inesgotáveis, uma vez que não existe nada de que não possa tratar. (2007, p. 13).

A seleção lexical que aproxima definições da forma literária do mundo burguês moderno *par excellence* à lógica da colonização evidentemente não é casual. A caracterização do gênero, que se expande indefinidamente, “dilapida o capital literário”, sendo assim “similar sob muitos aspectos à sociedade imperialista em que nasceu”, torna praticamente impossível não associar as imagens à própria caracterização da dinâmica capitalista em seu desenvolvimento contemporâneo. O capitalismo, cuja plasticidade possibilita que sobreviva às próprias crises de maneiras sempre novas, tem como um de seus aspectos certa liberdade que lhe permite também não prestar contas acerca “da forma como explora seus bens” (Robert, 2007, p. 14), reinventar seus próprios termos sempre que necessário e apropriar-se de tudo que encontra pelo caminho. Os procedimentos se assemelham aos da forma literária que o representaria com maior propriedade, uma vez que

A fortuna histórica do romance deve-se evidentemente aos privilégios exorbitantes que a literatura e a realidade lhe concederam ambas com a mesma generosidade. Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopéia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar

o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético”. (2007, p. 13-14).

É interessante notar que a liberdade que se realiza na produção artística, na medida em que “[d]a literatura, o romance faz rigorosamente o que quer”, tem como contraparte, no plano da realidade material, a liberdade prometida pelo sistema capitalista, que, contudo, é ideológica — no sentido marxista, segundo o qual é uma promessa ilusória cuja função é ocultar aspectos da realidade do funcionamento social, como a exploração da força de trabalho inerente ao modo produtivo cuja base é o trabalho “livre” (Marx, 2013). A maior mobilidade no domínio da criação artística, espaço de “relativa autonomia” conforme ensina Antonio Candido (2006), no entanto, não deve elidir sua intrínseca conexão à realidade que lhe é exterior:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas. (Candido, 2011, p. 197).

Ou seja, é preciso ter clareza de que a literatura funciona em uma esfera parcialmente independente da vida social, trazendo, portanto, traços constitutivos do contexto transfigurados em matéria artística, não necessariamente de maneira intencional ou consciente. Se a realidade impõe limites à imaginação, certamente marca o surgimento e desenvolvimento de um gênero que já foi fartamente estudado como correspondente ao crescimento do domínio da burguesia, com o intuito de representá-la.

O clássico estudo de Ian Watt (2010), por exemplo, *A ascensão do romance*, explora as mudanças da prosa de ficção do século XVIII com atenção às relações que estabelece com o contexto histórico. Não à toa, a investigação elege *Robinson Crusoe* como um dos paradigmas do desenvolvimento do romance inglês, narrativa cujas ligações com o colonialismo e o imaginário meritocrático capitalista são bastante evidentes. Em sua análise, o intelectual destaca, entre outros elementos, a importância do individualismo — tomado como conceito em sua prevalência no interior do funcionamento social de um determinado momento histórico, não como simples aspecto de personalidade —, traço da sociabilidade burguesa, como condição para o desenvolvimento do interesse pela vida cotidiana que se manifesta na pena dos romancistas.

Lukács,¹ outra referência clássica no tratamento do tema — cujos trabalhos influenciaram Ian Watt² —, carac-

¹ Que, em 1914, já se perguntava “quem nos salva da civilização ocidental?” (2000, p. 08). É de interesse recuperar a questão e deixá-la ecoando porque dialoga com todas as reflexões a seguir.

² Em “Canhestro e deteriorado: as realidades do realismo”, o autor confessa que “[t]anto Lukács quanto Auerbach na realidade contri-

teriza o gênero como “epopeia burguesa” (2009, p. 193), desenvolvendo, na verdade, a definição recebida via Hegel, da qual discorda frontalmente Bakhtin (2019).

Ao tratar da “épica como totalidade plena de unidade” (2004, p. 123), Hegel afirma que “[d]e uma maneira inteiramente diferente se passam as coisas com o *romance*, a moderna epopeia *burguesa*” (Hegel, 2004, p. 137, destaques do autor). O filósofo também considera que o gênero, “no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a *prosa*” (2004, p. 137) e tece algumas breves considerações a respeito de “[u]ma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance”, “o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações” (2004, p. 138), concepções que encontram eco e continuidade em *A teoria do romance* (Lukács, 2000). Conforme revela Manoela Hoffman Oliveira (2013), no entanto, é atribuída ao escritor Johann Carl Wezel “a denominação do romance como ‘epopeia burguesa’ [bürgerlichen Epopee]” (2013, p. 06).

No texto de 1935 (Lukács, 2009, p. 193), o húngaro, mais distanciado de Hegel que em *A teoria do romance*, redigido entre 1914 e 1915 (2000, p. 07), retoma algumas ideias anteriormente trabalhadas naquela obra sob enfoque materialista e passa a considerar o romance um gênero *realista* por excelência, incorporando ao conceito uma compreensão aprofundada de “realismo” segundo a qual

buíram muito mais para *A ascensão do romance* do que sugerem as poucas referências no texto”. (2010, p. 188). O título da palestra já permite notar um aspecto comum entre as abordagens de Watt e Lukács do gênero romanescos: a importância do *realismo*, tratado como conceito.

importa a capacidade de formalização de uma realidade histórica em profundidade no interior da obra literária.

Para Lukács, o romance também é um gênero fundamentalmente burguês, uma forma nova, ligada à ascensão desta classe. Desde o título, contudo, o texto apresenta um aparente paradoxo, visto que “epopeia burguesa” carregaria os sentidos da épica, um gênero elevado ligado a uma coletividade cujos anseios concentra e representa, sem fraturas; valores incompatíveis com a sociabilidade burguesa centrada no individualismo em um “mundo que se tornou prosaico” (2009, p. 230). Assim, Lukács defende que a forma romance é a “epopeia” de um mundo no qual ela já não é mais possível, um gesto contra a prosa rasteira da vida capitalista cada vez mais fetichizada e, embora plantada em uma época cujo tempo não é mais o da épica, recupera o elemento narrativo da epopeia no impulso de procura por algo que se perdeu. Para o sucesso da representação dessa busca, segundo o intelectual, outros dois elementos são necessários à conformação romanesca: a centralidade da ação e a adequada caracterização do herói típico. Importa salientar que a *tipicidade* lukacsiana não tem relação com definições de “personagem tipo” encontradas em manuais escolares. O que definiria uma personagem típica, para o crítico, seria a capacidade desta individualidade literariamente construída de encapsular em seu interior, de maneira mediada, a figuração das contradições históricas existentes e, portanto, expressar uma generalidade.³

³ “O personagem é típico não porque é a média estatística das propriedades individuais de um certo estrato de pessoas, mas porque nele — em seu caráter e seu destino — manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe; e tais características

Desenvolvendo em sentido materialista as definições de *A teoria do romance* segundo as quais o material do romance é a vida privada e em seu pressuposto narrativo, portanto, estaria a forma biográfica, ligada à individualidade burguesa, aqui a ênfase do autor se dirigirá à capacidade desta particularidade expressar um conjunto mais amplo de relações sociais. Ao tratar de Balzac, exemplifica:

Este orgulhoso objetivismo do conteúdo, este grande realismo na figuração do desenvolvimento social pode se encarnar na obra de arte somente quando se vai além do âmbito da realidade cotidiana “média” e o escritor atinge o *pathos* da vida privada (Balzac) ou “o materialismo da sociedade burguesa” (Marx). Mas este *pathos* só pode ser encontrado por meio de caminhos muito indiretos e complexos. As forças sociais que o artista apreende, figurando o seu caráter contraditório, devem aparecer como traços característicos dos personagens representados, ou seja, devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa cotidiana; e, ao mesmo tempo, devem se manifestar como características individuais de um indivíduo concreto. O caráter contraditório da sociedade capitalista se manifesta por toda parte e a humilhação e depravação do homem impregnam toda a vida na sociedade burguesa, tanto subjetiva quanto objetivamente; por isso, quem vive uma experiência apaixonada e profunda até o fim torna-se inevitavelmente objeto destas contradições, um rebelde (mais ou menos consciente) que se põe contra a ação

se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual.” (Lukács, 2009, p. 211).

despersonalizadora do automatismo da vida burguesa. (2009, p. 209-210).

(...)

É somente graças a isso que tais figuras se encontram numa relação recíproca viva: as grandes contradições da sociedade burguesa adquirem nelas uma forma concreta, como se tais contradições fossem problemas que elas vivem individualmente. (2009, p. 210).

Assim, para o intelectual, é por meio da ação que se manifesta na trama romanesca a personagem típica e a mediação social de sua interioridade. Também por isso, algumas vezes chegará a criticar demasiadamente aquilo que denomina “subjetivismo”, considerando a utilização do recurso à interioridade forma de distorção do *realismo*⁴ — quando, na verdade, muitos expedientes excessivamente subjetivistas de acordo com sua avaliação poderiam corresponder justamente à representação *realista* em níveis profundos de dada materialidade histórica, uma vez transfigurados em material artístico e, portanto, de acordo com aquilo que o próprio crítico defenderia como “adequado” uso de mediações estéticas para compor uma figuração da realidade.

Embora parte da crítica lukacsiana efetivamente possa soar um tanto prescritiva, há reflexões importantes que se tornarão pressupostos para o desenvolvimento do trabalho de muitos críticos posteriores. O importante trabalho de Adorno, por exemplo, “Posição do narrador no romance

⁴ Sempre que utilizado em itálico, o termo refere-se especificamente ao conceito lukacsiano de realismo.

contemporâneo” (Adorno, 2003, p. 55), só pode ser bem compreendido no interior deste debate. Adorno defenderá, em oposição a Lukács (mas também retomando elementos apontados pelo crítico⁵), que o romance *realista* na modernidade precisa renunciar à forma aparentemente realista se quiser figurar em profundidade as forças históricas em contradição. Para o intelectual alemão, é preciso destacar um dos momentos da situação atual⁶ do romance para buscar compreendê-lo e, assim, ele escolhe a posição do narrador:

⁵ Ao tratar do nascimento do romance, Lukács afirma que elementos do Renascimento geram, inicialmente, o “realismo fantástico” (2009, p. 215) de Cervantes e Rabelais e, ao relacioná-lo a seu conceito de *realismo*, declara: “Este elemento fantástico nasce neste caso, por um lado, da visão utópica das grandes forças da época, e, por outro, da comparação satírica do velho mundo em dissolução e do novo que está nascendo a partir dos princípios de luta pela libertação do homem. Como veremos em seguida, este fantástico não tem ainda em si nada de romântico, pois não se trata de um desesperado combate de retaguarda contra a prosa da vida capitalista; ao contrário, ele está ainda impregnado da alegre energia revolucionária da nova sociedade em gestação. *E este fantástico não se contrapõe ao realismo e não constitui algo contrário, nem sequer do ponto de vista artístico, ao realismo geral da composição; ao contrário, funde-se com ele num todo orgânico: tem sua fonte na grandeza da concepção de conjunto destes escritores, em sua capacidade de apreender e figurar de modo justo as características verdadeiramente decisivas de sua época, sem levar em conta a verossimilhança exterior das situações e da combinação em que elas se manifestam.*” (Lukács, 2009, p. 216, destaques nossos). A passagem em destaque encontra muito mais ressonância no argumento adorniano apresentado a seguir que nas próprias análises prescritivas elaboradas por Lukács acerca de autores que considerava excessivamente subjetivistas.

⁶ O texto é originalmente de 1954 e, portanto, a esta atualidade se refere.

Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar,⁷ embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. (Adorno, 2009, p. 55).

Nota-se, na passagem, um evidente diálogo com o excerto lukacsiano referido em nota de rodapé. Entretanto, Adorno afirma logo a seguir que esse procedimento se tornou questionável e que, “[d]o ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (2003, p. 55). O escritor que, neste momento histórico, não escrevesse dessa maneira e buscasse recuperar a objetividade perdida, buscando “o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido” (2003, p. 55), recairia na “mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido” (2003, p. 56) em um momento no qual isso já não seria mais possível. Assim, o uso de recursos subjetivistas que Lukács condenou poderia corresponder a formas de representação *realista* da vida danificada (Adorno, 1993) em um mundo

⁷ Evidentemente, a afirmação remete também a outra referência importante dos debates daquele momento, Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio “O narrador”, texto de 1936 (Benjamin, 1996, p. 197).

administrado. Por isso, por exemplo, “Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva” (Adorno, 2003, p. 56), uma vez que “[o] que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (2003, p. 56).

A desintegração da experiência⁸ exige que se transforme a maneira de narrar, pois qualquer narrador que, neste momento, pretendesse se apresentar como alguém “capaz de dominar esse tipo de experiência seria receb[ido], justamente, com impaciência e ceticismo” (2003, p. 56). Diante da estandardização da realidade, quanto mais insuficiência expressa o narrador, tanto mais mobilizadora a obra será, uma vez que será também expressão da crise da objetividade literária (2003, p. 57). É por isso que “a própria alienação torna-se um meio estético para o romance” (2003, p. 58). Uma vez que transformações relevantes em literatura devem expressar-se na forma, Adorno defende a necessidade de incorporação da própria alienação, transfigurada em recurso estético, à estrutura do romance, com o objetivo de revelar seus mecanismos e promover reflexão. O momento antirrealista do romance moderno, portanto, é necessário à representação *realista* em profundidade e amadurecido pelas modificações históricas da forma, que sofrem pressões de uma realidade que o realismo do século XIX já não seria capaz de representar:

⁸ No excerto em questão, Adorno traz o exemplo da experiência da guerra, impossível de ser recuperada em uma narrativa da mesma forma como antes se fazia com as aventuras.

Se o romance quisesse permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. (Adorno, 2003, p. 57, itálico do autor).

Valorizando Joyce e Proust que, ao utilizarem o *monologue intérieur* (2003, p. 59) e desapegarem do “realismo da exterioridade” (2003, p. 58), são capazes de puxar o mundo para o “espaço interior” (20003, p. 59) e, por isso, contêm em si o gesto de ruptura em relação ao mundo reificado, Adorno defende também que esta fratura rompe o caráter ilusionista da linguagem e da representação. Kafka é outro autor valorizado pelo crítico e os três parecem exemplos de uma “nova reflexão” que seria “uma tomada de partido contra a mentira da representação” e contra o próprio narrador, “que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido” (2003, p. 60).

Para Adorno, portanto, os romances significativos naquele momento eram aqueles capazes de utilizar o recurso literário da “subjetividade liberada” (2003, p. 62) levada ao extremo de converter-se em seu contrário: o indivíduo derrotado pelo mundo das coisas liquida a si mesmo e, pelo avesso, reencontra o mundo da épica; por isso tais obras seriam “epopéias negativas” (2003, p. 62) que, ao encenarem e revelarem o horror, servem à causa da liberdade, estando “acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a

vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (2003, p. 63).

Bakhtin, por sua vez, recusa a ideia de “epopeia burguesa”,⁹ o que é possível notar já no início do ensaio “O romance como gênero literário” (2019, p. 65), texto apresentado pela primeira vez em 1941 e publicado em 1970, com cortes e o título “Epos e romance (sobre a metodologia de pesquisa sobre o romance)”, no qual afirma que elaborar uma teoria do romance enquanto gênero “distingue-se por dificuldades peculiares, desconhecidas por outros gêneros” (2019, p. 65) devido “à especificidade do próprio objeto: *o romance é o único gênero em formação e ainda inacabado*” (2019, p. 65-66, destaques do autor), em oposição aos outros, que “já conhecemos em suas formas acabadas” (2019, p. 66). O autor refere-se à épica, à lírica e aos gêneros dramáticos, que considera profundamente envelhecidos, mas, ainda assim, possuidores, cada um deles, de “seu cânone, que age na literatura como uma força histórica real” (2019, p. 66). Destarte, considera o estudo dos gêneros anteriores ao romanesco análogo ao estudo das línguas mortas, enquanto o estudo do gênero romanesco seria como o estudo de uma língua viva “(e, além disso, mais jovem)” (2019, p. 67):

⁹ No posfácio de *Teoria do romance III: o romance como gênero literário* (2019), Paulo Bezerra apresenta um texto ainda sem tradução para o português, um esboço denominado “Para as questões de teoria do romance”, no qual Bakhtin considera a “filosofia hegeliana dos gêneros inaceitável” (2019, p. 120) e acrescenta: “Sabe-se que Bakhtin apreciava muito o livro *A teoria do romance*, de Lukács, e até tentou traduzi-lo. Mas sua rejeição ao ensaio “O romance como epopeia burguesa” e sobretudo à ideia de “romance épico” é notória e recorrente” (2019, p. 121).

O romance não é simplesmente um gênero entre gêneros. É o único gênero *em formação* entre gêneros há muito *acabados* e já parcialmente mortos. É o único gênero concebido e alimentado por uma nova época da história mundial, e por isso profundamente consanguíneo dela, ao passo que os grandes gêneros foram herdados por ela em sua forma acabada, e apenas se adaptam — uns melhor, outros pior — às novas condições de existência. Em comparação com eles, o romance se apresenta como um ser de outra estirpe. Ele convive mal com os outros gêneros. Luta por seu domínio na literatura, e onde o romance triunfa os velhos gêneros se desintegram e deformam-se. Não é à toa que o melhor livro sobre a história do romance antigo — o livro de Erwin Rohde — não se dedica tanto a contar sua história, mas a retratar o processo de desintegração de todos os grandes gêneros elevados da Antiguidade. (2019, p. 67, destaques do autor).

É possível notar no excerto que, embora discorde de Lukács, Bakhtin também considera o romance “profundamente consanguíneo” à nova época da história mundial. A apropriação de outras formas literárias, que Robert (2007, p. 12) denomina “colonização” de outros gêneros literários, dialoga com a “[l]uta por seu domínio na literatura”, que Bakhtin nomeará “romancização” dos outros gêneros literários, conceito segundo o qual o teórico, mais uma vez em contraposição à filosofia hegeliana dos gêneros, defenderá a ideia de que o romance é uma forma discursiva que se consolida aos poucos, abrindo fendas nos gêneros elevados desde a Antiguidade e, tornado dominante em determinado momento histórico, “contamina” outras formas discursivas

com seu modo de funcionamento particular, modificando até mesmo a tradição que lhe antecede.

O russo explica que aquilo que denomina “romanci-zação” também torna os outros gêneros “mais livres e mais plásticos, sua linguagem se renova por conta do heterodiscurso extraliterário e das camadas “romanescas” da linguagem literária, eles *se dialogizam*” (2019, p. 70), incorporando recursos como o humor e a autoparodização:

por último — e isto é o mais importante —, o romance introduz neles [outros gêneros] a *problematicidade*, uma específica *incompletude* semântica e o *contato vivo com a atualidade inacabada, em formação* (com o presente inacabado). Todos esses fenômenos, como veremos adiante, se explicam pela transposição dos gêneros para uma nova *zona* específica de construção das imagens artísticas (a zona de contato com o presente em seu inacabamento), zona essa que é primeiro dominada pelo romance.

É claro que não se pode explicar o fenômeno da “roman-cização” apenas pela influência direta e imediata do próprio romance. Mesmo onde essa influência pode ser estabelecida e mostrada com precisão, ela se entrelaça indissolúvelmente com a ação direta das mudanças na *própria realidade*, que determinam também o romance e condicionaram o domínio do romance em dada época. O romance é o único gênero em formação, por isso reflete de modo mais profundo, mais substancial, mais sensível e mais rápido o processo de formação da própria realidade. Só o que está em formação pode compreender a formação. O romance tornou-se o personagem central do drama do desenvolvimento literário na Idade Moderna precisamente porque é quem melhor expressa as *tendências*

da formação de um novo mundo, pois é o único gênero concebido por esse mundo e em tudo consanguíneo a ele. O romance antecipou em muito, e continua a antecipar, o *futuro* desenvolvimento de toda a literatura. Por isso, ao atingir a posição dominante ele contribui para a *renovação* de todos os outros gêneros, contamina-os pelo seu caráter de formação e inacabamento. Ele os atrai imperiosamente para a sua órbita precisamente porque essa órbita coincide com a tendência fundamental do desenvolvimento de toda a literatura. Nisso reside a excepcional importância do romance também como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura. (2019, p. 70-71, destaques do autor).¹⁰

É de muito interesse na teoria bakhtiniana a atenção dada à “*incompletude semântica*” de um gênero *em formação*. Uma vez mais focalizando a importância da conexão com a realidade na qual se desenvolve esta forma literária, sem negligenciar a atenção sempre devida à linguagem,¹¹ o autor a relaciona diretamente ao “presente em seu inaca-

¹⁰ A nova tradução do texto, utilizada como referência aqui, incorpora algumas observações e anotações de Bakhtin que haviam sido cortadas na versão publicada com o título “Epos e romance”, daí a ocorrência de maior número de repetições de algumas ideias e expressões.

¹¹ “Infelizmente, os historiadores da literatura costumam reduzir essa luta do romance com os outros gêneros acabados, e todos os fenômenos da “romancização”, à vida e à luta entre escolas e tendências. Por exemplo, eles chamam um “poema romancizado” de poema romântico (o que é correto) e pensam que tudo está dito. Por trás da policromia superficial e do tumulto do processo literário, eles não enxergam os grandes e essenciais destinos da literatura e da linguagem, cujas personagens centrais são, antes de mais nada, os *gêneros*, enquanto que as tendências e escolas são apenas personagens de segunda ou terceira ordem.” (2019, p. 71).

bamento” (e, portanto, também ainda em formação). Essa ideia não só dialoga com a ascensão do romance paralela à da burguesia, mas também se abre a reflexões de particular interesse, dado que “[s]ó o que está em formação pode compreender a formação”, para nações cujas literaturas nasceram entrelaçadas à violência e complexidade de um processo colonial que as conduziu, forçosamente, a um processo de formação nacional. Afinal, “as fronteiras entre o artístico e o extraliterário, entre a literatura e a não literatura, não foram estabelecidas pelos deuses de uma vez por todas. Toda especificidade é histórica” (2019, p. 102).

Também merece atenção a ideia de que o romance é a forma que melhor expressa as *tendências de formação* de um *futuro* ainda em aberto, do mundo e dos gêneros. “[G]ênero *crítico e autocrítico* (2019, p. 75), caracterizado por ser “a própria plasticidade” (2019, p. 110), o romance carrega a possibilidade de trabalhar com potencialidades ainda não realizadas, uma vez que

quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter conclusível tanto em seu todo como em cada uma de suas partes. Muda radicalmente o modelo temporal de mundo: este se torna um mundo onde não existe a primeira palavra (o princípio ideal) e a última ainda não foi pronunciada. Para a consciência artístico-ideológica, **o tempo e o mundo se tornam históricos pela primeira vez**: revelam-se, mesmo que de modo inicialmente obscuro e confuso, como uma formação, como um contínuo movimento para o futuro real, como um processo uno e inacabado que tudo abrange. Todo acontecimento, qualquer que seja ele, todo fenômeno,

toda coisa, em geral, todo objeto de representação artística perde aquela natureza conclusível, aquela insolúvel conclusibilidade e imutabilidade que lhe eram inerentes no mundo do “passado absoluto” da epopeia, protegido do presente contínuo e inacabado por uma fronteira inexpugnável. Através do contato com o presente, o objeto é envolvido pelo processo inacabado de formação do mundo, recebendo a marca da inconclusibilidade. (2019, p. 98, destaque nosso).

A marca da inconclusibilidade, que caracteriza “o mais plástico de todos os gêneros” (2019, p. 75), promove uma “[g]randiosa reviravolta na consciência criadora do homem” (2019, p. 108), haja vista que “a própria zona de contato com o presente inacabado e, por conseguinte, com o futuro, cria a necessidade dessa incoincidência do homem consigo mesmo” (2019, p. 107). Ou seja, a nova forma de elaboração artística já não pressupõe que as personagens sejam acabadas, posto que, como a própria realidade, estão em formação. A abertura histórica que possibilita esse novo imaginário,¹² assim, transforma profundamente as formas literárias possíveis a partir daquele momento.

¹² Em importante passagem, Bakhtin explica que “A etapa antiga do romance é de enorme importância na compreensão da natureza desse gênero. Mas, no terreno da Antiguidade, o romance efetivamente não pôde desenvolver todas aquelas possibilidades que foram descobertas na Idade Moderna. Ressaltamos que, em algumas manifestações da Antiguidade, o presente inacabado começa a sentir-se mais próximo do futuro que do passado. Entretanto, no terreno do antigo regime escravista, carente de perspectivas, esse processo de reorientação num futuro real não poderia concluir-se: *esse futuro real não existia*”. (2019, p. 111, destaque nosso).

Outro importante trabalho crítico, de Franco Moretti, ao se dirigir ao gênero defende que “as grandes teorias do romance têm sido teorias da modernidade” (2009, p. 211), entretanto conclui, de forma contraintuitiva, que o romance não seria a forma “natural” da modernidade burguesa, mas “aquela por meio da qual o imaginário *pré*-moderno continua presente no mundo capitalista” (2009, p. 211):

Daí as aventuras. O antípoda do espírito do capitalismo moderno, segundo *A ética protestante*; um tapa na cara do realismo, como Auerbach viu de forma tão clara em *Mimesis*. O que faz a aventura no mundo moderno? Margaret Cohen, de quem aprendi muito sobre o assunto, a vê como um tropo de expansão: o capitalismo na ofensiva, planetário, cruzando oceanos. Acho que ela está certa, e acrescentaria apenas que a razão pela qual a aventura funciona tão bem nesse contexto é que ela é muito boa para imaginar a *guerra*. Apaixonada pela força física, à qual fornece justificativa moral na forma da salvação dos fracos de toda forma de abuso, a aventura é a combinação perfeita de poder e dever para acompanhar as expansões do capitalismo. É por isso que o guerreiro cristão de Köhler não apenas sobreviveu em nossa cultura — em romances; filmes; videogames — não apenas sobreviveu, mas sobrepuja qualquer figura burguesa comparável. Schumpeter colocou de forma crua e clara: “A classe burguesa... precisa de um senhor”.

Precisa de um senhor — para ajudar a exercer a dominação. Ao encontrar distorção após distorção de valores burgueses centrais, minha primeira reação foi sempre pensar na perda de identidade de classe que isso implicava; o que é verdade, mas, de outro ponto de vista,

completamente irrelevante, porque a hegemonia não exige pureza — exige plasticidade, camuflagem, cumplicidade entre o velho e o novo. Sob essa outra constelação, o romance volta a ser central para a nossa compreensão da modernidade: não apesar, mas *por causa* de seus traços pré-modernos, que não são resíduos arcaicos, mas articulações funcionais de necessidades ideológicas. Decifrar os estratos geológicos de consenso no mundo capitalista — aí está um desafio que vale a pena, para a história e a teoria do romance. (Moretti, 2009, p. 211-212).

Realçando a presença de elementos pré-modernos no romance, o autor também considera o gênero ligado ao “tropo de expansão” que caracteriza a empresa colonial, o que permite recuperar a epígrafe e, ao mesmo tempo, dialogar com Bakhtin acerca das irregularidades que caracterizam seu desenvolvimento. Todas as reflexões convocadas permitem ampliar as formas de compreensão deste gênero polimorfo, de difícil definição, e oferecem ferramentas para investigar as particularidades geradas por sua aclimação em espaços aos quais chegou como recurso de domínio discursivo e cultural. A plasticidade, valorizada como elemento criativo no interior da produção artística e central para a sobrevivência do gênero em novos espaços, é revelada por Moretti também como mecanismo de preservação da hegemonia, convergindo com as demais reflexões apresentadas anteriormente.

Embora a plasticidade sirva à manutenção de discursos hegemônicos e efetivamente, conforme ensina Adorno

(2006),¹³ não seja possível fugir ao mundo da reificação, dado que incorpora e coopta tudo quanto toca, tal qual o próprio capitalismo a que corresponde, no entanto, a plasticidade não é utilizada criativamente apenas de maneira a, contraditoriamente, conservar a constante inovação e expansão necessárias à sustentação do sistema produtivo. Assim como o próprio funcionamento da sociedade capitalista gerou pelo avesso respostas que o confrontam, espaços de resistência, possibilidades inventivas de driblar suas imposições, o romance, no domínio da arte, possuindo também espaços de liberdade e muito mais mobilidade para lidar com eles, ofereceu sua amplitude às mais diversas formas de apropriação e reinvenção.

¹³ O conhecido conceito de *indústria cultural* (1944), desenvolvido pelo crítico em diversos trabalhos, refere-se menos a uma maneira de “classificação” das produções artísticas (como, em geral, é utilizado, com teor adjetivo) do que a uma constatação acerca das transformações impostas pela sociabilidade moderna, inserida inescapavelmente na dinâmica capitalista, ao *modo de produção* artística; é uma análise sistêmica, correspondente à marxista sobre o mundo do trabalho, aplicada ao tempo livre — prolongamento do mundo do trabalho que passa a atuar sobre os indivíduos enquanto *forma*. Refuncionalizada pela indústria cultural após seu processo de autonomização, que se dá também em paralelo com a ascensão da burguesia, a arte perderia seu poder de atuação para passar a atender às demandas do público. Assim, para o teórico crítico, caberia a toda obra de arte a tarefa de reconhecer essas limitações, que as ultrapassam, e incorporá-las à sua estruturação estética, tensionadas, como maneira de opor ainda alguma resistência ao mundo administrado. O exemplo da arte de vanguarda é esclarecedor nesse sentido, uma vez que, trazendo incorporada à sua configuração artística a proposta de problematizar sua própria impotência diante do avanço da indústria cultural, dá-se um salto dialético por meio do qual a exposição e discussão da impotência pode transformar-se em potência mobilizadora.

Paradoxalmente, todavia, essa liberdade sem contrapartida não deixa de lembrar muito a do parasita, pois, por uma necessidade de sua natureza, ele vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas e à custa das coisas reais cuja verdade pretende “enunciar”. E esse duplo parasitismo, longe de restringir suas possibilidades de ação, parece aumentar suas forças e ampliar ainda mais seus limites. (Robert, 2007, p. 13).

A inusitada imagem de aproximação do romance ao parasita é também de grande proveito. Assim como o modo de produção capitalista parasita o valor da força de trabalho,¹⁴ cuja necessidade de expansão em sua etapa imperialista o impele à ocupação de outros territórios, transformando-nos em colônias, o romance incorpora tudo de que necessita para sobreviver: a língua, a tradição literária precedente, os elementos de apoio externo à verossimilhança etc. Todavia, a natureza aberta à invenção que caracteriza sua autonomia relativa em relação à realidade permite dialeticamente à sua “dependência” não ser completa e, por isso, nenhuma dessas apropriações dá-se de forma direta. A liberdade criativa das mediações que permitem à realidade exterior ser transfigurada em forma atua de maneira a expandir os limites imaginativos, uma vez que novas formas de subjetivação, engendradas historicamente, permitem maior dinamismo da criação artística.

¹⁴ O próprio Marx, em *O Capital*, concebe uma imagem que o associa a uma espécie de parasita: “O capital é trabalho morto, que, como um vampiro, vive apenas da sucção de trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho vivo suga” (2013, p. 307); formulação que reaparece em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* referindo-se à ordem burguesa.

Todas as formulações que associam o romance, direta ou indiretamente, a ideias que cercam o conceito de colonização parecem particularmente interessantes aos estudiosos de literaturas africanas, visto que a chegada da escrita literária a esses espaços foi efetivamente produto direto da dominação colonial e, portanto, portadora das mais agudas contradições. O império recorreu a diversos mecanismos para assegurar a manutenção da ordem, entre os quais, para além da violência direta, estava o processo de subjugação dos povos colonizados pela via cultural. A imposição da norma escrita como recurso de administração daquele universo agora controlado por agentes exógenos teve sua significativa parcela de violência, material e simbólica – cuja caracterização como “arma”, conforme lhe atribui Manuel Rui (*apud*. Medina, 1987, p. 308), oferece um vislumbre das dimensões.

A produção artística, todavia, tem a vantagem de se comportar também pelos avessos. Sua liberdade quase irrestrita – ao contrário daquela prometida pela sociedade capitalista, que não se cumpre – faz com que efetivamente o romance possa ter sido uma forma aberta o suficiente para sofrer os influxos dos espaços a que chegou. Essa forma, pressionada pelos contextos, sofreu alterações significativas em espaços cuja trajetória não correspondia àquela dos ambientes que favoreceram o surgimento e consolidação do gênero.

O problema da inadequação das formas originárias de outros espaços é familiar à trajetória do romance brasileiro. Ao tratar do romance machadiano, o crítico literário Roberto Schwarz constrói argumentos que iluminam cenários literários que precisam incontornavelmente tratar do dado

colonial. Problema central de que se ocupa a tradição crítica brasileira, a questão a atravessa de ponta a ponta e produziu resultados que, se evidentemente precisam de mediações para serem comparados a outros contextos, também são portadores de grande potencial para tanto, uma vez que “a existência de uma vocação comparatista”, segundo Antonio Candido, é “algo coextensivo à própria atividade crítica no Brasil” (2004, p. 231). O intelectual, importa lembrar, também solicita atenção à necessidade de compreender a instalação dos gêneros literários em contextos a que a literatura e mesmo a própria língua chegaram como dados de violência, elementos incontornáveis à compreensão daqueles que se estabeleceram e desenvolveram nos espaços africanos colonizados.

A esse respeito, tratando do Brasil, em “Um avanço literário” (2010) Roberto Schwarz afirma que, no momento em que aparece, “o novo mecanismo narrativo de Machado” se apresenta como

uma solução estética para problemas objetivos e preexistentes: problemas não apenas da ficção de sua primeira fase, mas do romance brasileiro como um todo, assim como da cultura brasileira em sentido amplo, e, quem sabe, das ex-colônias em geral. (2010, p. 234).

O crítico refere-se à invenção de um procedimento narrativo que notabilizaria a obra de Machado de Assis, elevando sua ficção à categoria que hoje lhe é amplamente reconhecida, defendendo a ideia de que a dissonância entre mecanismos artísticos consagrados nos locais que lhes deram origem e a “matéria da vida que eles devem

expressar” (2010, p. 235) está na raiz de debates que podem responder à questão sobre o que acontece com formas modernas quando deslocadas das condições sociais que estavam em suas origens e são de certa forma seu pressuposto. “Por trás dessa questão está a ideia de que as formas literárias não significam o mesmo no centro e na periferia do mundo” (2010, p. 235). Convocando o leitor a observar com cuidado a particularidade de espaços onde os descompassos da modernização se evidenciam com maior nitidez, o autor revela que

Ao menos para o Brasil, a boa história literária mostrou que a ex-colônia, agora um país livre, com uma morfologia peculiar e indefensável, incumbia as escolas artísticas europeias com novas tarefas que até certo ponto as modificavam. Isso não era intencional, muito pelo contrário. (2010, p. 236).

Roberto Schwarz aponta, retomando a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, elementos constitutivos do sistema literário nacional, compreendido como um processo deliberado de busca por independência cujo “estágio formativo chega ao final quando as principais formas do ocidente atual tiverem sido assimiladas e o todo da sociedade, bem como das regiões do país, estiver transposto para a literatura” (2010, p. 237), de modo a permitir o desenvolvimento de “um tipo de vida orgânica da imaginação, capaz de autorreferencialidade e de certo grau de autonomia” (2010, p. 237). Como exemplos, o crítico relembra a “coloração anticolonial” (2010, p. 236) que, inseridos no momento do quadro da independência, até

mesmo pastores e ninfas recebem, permitindo perceber “a tração da história mundial e de suas diferenciações” (2010, p. 236). Expressão da combinação entre universalismo neoclássico e localismo romântico, “funcional para as exigências objetivas de uma ex-colônia e da nação recém-nascida” (2010, p. 237), que buscava inserção no quadro internacional “escapando ao confinamento colonial” (2010, p. 237) e, ao mesmo tempo, forjando uma identidade própria, resulta do movimento a “alternância entre o universal e o local” (2010, p. 237), tornada “lei de movimento permanente da vida cultural do país, até os nossos dias” (2010, p. 237).

Dada a incumbência de construção de uma vida cultural própria, “isso significava um tipo peculiar de engajamento dos intelectuais” (2010, p. 238), conforme descrito por Candido em “Uma literatura empenhada” (2007, p. 28) em contraposição a autores que utilizavam, para descrever o funcionamento da literatura brasileira, categorias de periodização exclusivamente literárias:

Em outras palavras, o barroco deve ser o barroco não importa onde, o neoclássico, neoclássico, o romântico, romântico etc., nessa ordem e em quaisquer condições. A inadequação parece evidente, mas se torna ainda mais interessante quando relacionada a países que foram colônias, onde a diferença entre o centro e a periferia era e continua sendo um processo vivo, ou, olhando de outro ângulo, onde as dificuldades ou a impossibilidade de repetir o desenvolvimento dos países centrais é a principal experiência social, econômica e cultural. Buscando achar o aspecto positivo dessas relações, um fino crítico do

cinema brasileiro falou de “nossa incapacidade criativa de copiar”. (Schwarz, 2010, p. 238).

Ou seja, embora seja impossível escapar aos padrões literários europeus, é também impossível copiá-los e o desajuste é revelador da particularidade local. Assim, as dissonâncias estéticas dos primeiros romances brasileiros têm explicações históricas, intensamente relacionadas ao funcionamento próprio de um processo de independência que manteve intactos aspectos estruturais da sociedade, levando a “um tipo desconcertante de progresso, que reproduzia as desigualdades anteriores, pré-modernas, em estágios cada vez mais novos, sem nunca dissolvê-las” (2010, p. 240). Schwarz acredita que, assim, é possível “sustentar que esse padrão é uma chave das peculiaridades da cultura brasileira, com sua queda tanto pelo modernismo mais radical quanto pelas infundáveis acomodações” (2010, p. 240). O padrão de nosso desenvolvimento histórico, portanto, engendra composições literárias cujas especificidades são decorrentes dessas combinações.

Segundo o crítico, quem melhor percebeu os impasses de modo a torná-los produtivos esteticamente foi Machado de Assis, que os trouxe ao centro de seus romances maduros de modo a servir à representação de “uma substância de classe própria ao século XIX” (2010, p. 244), cuja estrutura estética não seria constituída por “meras variações de uma tradição clássica, na qual os autores provocam seus leitores, a cuja custa se riem” (2010, p. 244), mas seria “dramatização indireta de um aspecto real e inconfessável da história moderna” (2010, p. 244), capaz de despir procedimentos narrativos apropriados da tradição literária de qualquer

ideia de inocência e neutralidade, desautorizando, assim, “a ideia de uma função narrativa abstrata que flutua acima do tempo histórico” (2010, p. 244). A obra machadiana, portanto, ao atentamente transmutar “em forma o conteúdo crucial do romance brasileiro anterior” (2010, p. 246), constrói uma figuração historicamente situada que exige um leitor moderníssimo para sua decifração adequada. A voz não-confiável dos narradores que compõe decorre de questões sociais encravadas no cotidiano da ex-colônia, “um tipo de quintal do mundo moderno” (2010, p. 246) de onde era possível observar um quadro muito mais amplo:

A dimensão menos óbvia e mais moderna está no aspecto complementar, onde somos forçados a reconhecer a utilidade da civilização para usos que são contrários à própria ideia dela. Se lembrarmos que aqueles eram os grandes dias do imperialismo, podemos perceber que a sátira de Machado ao uso vergonhoso dos melhores recursos da civilização toca num ponto que não é apenas local. Seja porque não havia solução à vista, seja porque a direção do movimento geral era enigmática, a literatura brasileira havia construído uma perspectiva que permitia e permite pensar o presente do mundo. (2010, p. 246-247).

Se Machado de Assis, no século XIX, revelava a impropriedade de nossa formação articulada aos rumos do progresso geral, de outro momento histórico é possível afirmar que seu olhar atento à particularidade brasileira continua revelador do destino da “civilização” em todo o mundo, ao desvelar muitos dos mecanismos que sustentam seu funcionamento — que, naquele momento, pareciam ainda apenas uma exceção que servia à reposição das

normas no centro. Hoje, quando o desenvolvimento global leva também aos centros aquilo que sempre foi regra nos espaços periféricos, a obra machadiana continua a iluminar o quanto a modernidade e seu progresso necessariamente repõem o atraso; o quanto nosso “descompasso” escravista daquele momento servia na verdade sistematicamente ao desenvolvimento do Capital e, portanto, o quanto a estrutura mesma da modernidade está apoiada em “anomalias” que são seu próprio pressuposto.

O olhar perscrutador, que só poderia ser constituído e lançado desta forma desde as periferias do desenvolvimento do Capital, onde as contradições se mostram com menos máscaras, possui um correlato de bastante peso do outro lado do Atlântico. O continente africano, espoliado para alimentar o sistema produtivo denunciado por Machado, gerou sociedades que muito cedo puderam desconfiar da civilidade dos discursos “civilizatórios”. A violência das realidades impostas pelos impérios, embora buscasse se maquiar com “generosas intenções”, cria um funcionamento social particular que eleva as tensões a limites insuportáveis. Embora tenha havido cenários nos quais foi possível negociar processos de independência — sem esquecer as ressalvas necessárias às maneiras como esses processos foram conduzidos —, no quadro das então colônias de Portugal o drama se agudizou ao ponto de exigir a radicalidade do recurso a lutas armadas. O caso específico de Angola, conforme elucida Rita Chaves,

Tendo em comum com a nossa América Latina o fato de ocupar um espaço situado fora dos centros de decisão, Angola, integrada na convulsão das terras africanas, se

diferencia pela atmosfera excepcionalmente conturbada de sua formação histórica. A longa duração da dominação colonialista impôs a herança de uma organização social e política que muitas vezes parece apontar na direção da inviabilidade. A guerra cruel, estendendo-se por quase duas décadas após a conquista da independência, indica que a máquina colonial deixou um legado desgraçadamente fecundo a despeito do sentimento de resistência tão marcante na história dos povos que compõem o país. A manutenção dos conflitos, de variadas ordens e alimentados por interesses de muitas naturezas, reflete, sem dúvida, a pluralidade e a profundidade dos problemas enfrentados no movimento de construção do estado angolano e da afirmação de uma sociedade cujo perfil se marca fundamentalmente pelo signo da crise, como nos demonstram as discussões elaboradas em torno dos temas da identidade cultural e da formação da nacionalidade. (Chaves, 1999, p. 29-30).

Se a violência é, assim, dado estrutural das sociedades colonizadas, será também dado estrutural das figurações compostas na particularidade desses espaços, embora de maneiras muito diversas. Em “Antonio Candido e as literaturas africanas de língua portuguesa”, Chaves (2018, p. 195) expõe a produtividade da tradição crítica brasileira quando levada ao outro lado do Atlântico sem descuidar das diferenças. Tratando as afirmações de Antonio Candido e Roberto Schwarz com cuidado e atenção às dessemelhanças, portanto, é possível notar que, por um lado, faz sentido estender a Angola, como ex-colônia, alguns aspectos importantes das análises apresentadas, como a necessidade incontornável de lidar com o aspecto colonial

determinante da instalação do romance em particular e da literatura em sentido mais amplo num ambiente no qual é elemento exógeno, exigindo readequações para atender àquela matéria local específica. A consciência de que a combinação de elementos pré-modernos a elementos modernos atravessa todas as culturas colonizadas em sentido amplo é outro aspecto produtivo à discussão, uma vez que ilumina um fator estrutural que resulta em combinações muito específicas, cada uma à sua maneira de acordo com o contexto colonial. Por outro lado, é preciso haver sempre cuidado e atenção à particularidade de cada contexto ao focalizar a produção cultural que resulta desses arranjos, uma vez que as experiências coloniais, ainda que se assemelhem, não são iguais e, portanto, atuam indiretamente de maneiras distintas na produção de resultados estéticos e soluções formais.

Ao passo que no Brasil, por exemplo, a assimilação das vanguardas artísticas europeias no início do século XX assumiu caráter formativo (em desacordo com sua função destrutiva original), uma vez que era preciso ainda construir uma identidade nacional naquele momento, em Angola a linguagem modernista chegou também somada à experiência brasileira, adicionando, portanto, outros repertórios. As modificações que a tradição literária brasileira impôs à forma romance por necessidade expressiva de sua matéria, posto que era preciso lidar com o dado colonial e a inadequação das formas importadas, inspirou, do outro lado do oceano, escritores angolanos que não só buscaram referências na literatura brasileira, como se apropriaram de ganhos estéticos nossos para avançar na direção de exercícios semelhantes.

Se a primeira publicação angolana de que se tem notícia, *Espondaneidades da minha alma*, de José da Silva Maia Ferreira (1849), trazia já intertextualidade com nosso Romantismo, por exemplo, ao glosar a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias (1846, p. 09),¹⁵ é possível também afirmar que o desenvolvimento de um projeto literário angolano que corresponderia em certa medida aos esforços de “descoberta e interpretação” (Candido, 2007, p. 429) brasileiros se dá em descompasso: por um lado, assemelha-se aos esforços românticos de busca por independência, simultâneos ao empenho de assimilação do país à representação literária, por outro, insere-se num quadro que, no Brasil e no mundo, é marcado irremediavelmente pelas rupturas estéticas modernistas. Assim, o famoso “Vamos descobrir Angola!”, em fins dos anos 40 do século XX, devido a sua especificidade histórica é capaz de incorporar à produção literária um esforço de recuperação de matrizes culturais oprimidas pelo processo colonial em chave modernista, o que proporciona muita originalidade aos produtos artísticos decorrentes.¹⁶

¹⁵ O exemplo refere-se ao poema “A minha terra”, que estabelece uma relação criativa com a “Canção do Exílio” de maneira bastante surpreendente, uma vez que parece antecipar um olhar de certa forma moderno, atento às incompletudes de sua terra: “Nada tem minha terra natal/ Qu’extasie e revele primôr,/ Nada tem, a não ser dos desertos/ A soidão que é tão grata ao cantor” (Ferreira, 2018, p. 34).

¹⁶ A este respeito, assegura Ervedosa: “Eles sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o «grito do Ipiranga» das artes e letras brasileiras, e a lição dos seus escritores mais representativos, em especial de Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada.

Ao voltar o olhar especificamente ao desenvolvimento do gênero romanesco nesse território, é possível notar que

Desde 1934, quando António de Assis Jr. publicou *Os segredos da morta (romance de costumes angolenses)*, a primeira obra do gênero na literatura angolana, a trajetória do romance em Angola vem deixando nítida a vontade de seus autores de, através da literatura, colocarem em prática um projeto de investigação sobre as realidades que compõem o país. Potencializando a sua capacidade de analisar com certa dose de objetividade a matéria artisticamente transfigurada, o romance, naquele sistema literário, aproveita-se do senso de historicidade que também o define como gênero para oferecer ao leitor um instigante painel das múltiplas faces que particularizam o país.

Pela trilha aberta por Assis Jr., iriam seguir Castro Soromenho, Óscar Ribas, José Luandino Vieira, Pepetela, José Eduardo Agualusa, entre tantos outros que, valendo-se do gênero, empreenderiam projetos de investigação que ajudam a mapear a fisionomia multifacetada do cenário cultural angolano. Ancorados no difícil cais de um porto tão convulsionado, esses escritores viram-se diante de muitos dilemas e compuseram um repertório variado, a partir da opção por diferentes estratégias artísticas. Unifica-os, porém a consciência patente de, em maior ou menor escala, precisarem fazer de seus textos um lugar

O exemplo destes escritores ajudou a caracterizar a nova poesia e ficção angolanas, mas é, certamente, num fenómeno de convergência cultural que poderemos encontrar as razões das afinidades das duas literaturas.” (Ervedosa, s/d, p. 84-85).

de resistência às pressões a que a condição colonial os condenava. (Chaves, 1999, p. 21).

A estudiosa prossegue sua reflexão com menção a uma particularidade do cenário angolano que captura a atenção: no momento no qual a luta pela construção de uma identidade nacional decorre do exercício de resistência, a literatura que imagina a nação antecede a própria existência do país, resultante da urgência de combater o colonialismo. O resgate da memória cultural, nesse quadro, exerce papel importante, uma vez que será elemento de recuperação do repertório soterrado pela violência colonial. O empenho que se assemelha aos esforços românticos, assim, buscará mapear elementos culturais pela via de tradições apanhadas de Cabinda ao Cunene, fazendo com que o labor de muitos autores se assemelhe aos da nossa “literatura empenhada” (Candido, 2007, p. 28), por meio da qual é possível também visitar os “caminhos comumente percorridos pela História, Sociologia, Antropologia e Geografia de um povo.” (Chaves, 1999, p. 22).

Importa referir que esse empenho se daria num território onde predomina a cultura oral, o que demanda um olhar atento a outros mecanismos tanto de organização social quanto de composição e transmissão de narrativas. O impacto formal decorrente dessa especificidade garante grande parte da originalidade valorizada nas produções angolanas, que combinam elementos formais apanhados das literaturas que lhes eram mais contemporâneas ao rico acervo cultural assentado num solo em que um conjunto muito diverso de grupos étnicos assegurava a pluralidade do repertório imaginativo. Tal diversidade será elemento

de peso a conceder particularidade ao emaranhado tenso do desenvolvimento histórico e cultural angolano, cujas especificidades compõem conteúdos que exigem atenção cuidadosa, uma vez que Angola apresenta “uma realidade pluri-étnica, na medida em que seu território é habitado por uma população composta de nove grandes grupos étnico-linguísticos,¹⁷ com costumes, línguas e oratura que guardam muitas diferenças” (Macêdo, 2008, p. 49). As cisões, resultantes da situação colonial que, simultaneamente, uniu e oprimiu essa grande diversidade de povos, contraditoriamente também estimularam a literatura a assumir “a missão de conferir unidade a um mundo cortado por fendas de todas as ordens” (Chaves, 1999, p. 31).

A complexidade do cenário apresentado, cujas marcas se prolongam, exige um olhar atento não apenas à especificidade dos conflitos plantados naquele chão, mas também ao quadro mais amplo de relações nas quais o território,

¹⁷ Conforme sintetiza Tania Macêdo: “Esses grupos são: o *Quicongo ou Bakongo* (ocupa Cabinda e o nordeste do país, entre o mar e o rio Cuango), grupo *Quimbundo* (domina uma extensa região entre o mar e o rio Cuango, abrangendo a cidade de Luanda), grupo *Lunda- Quioco* (ocupa extensa área que se estende da fronteira nordeste do país até o sul), grupo *Mbundo ou Ovimbundo* (numeroso, domina uma grande região na metade centro-oeste de Angola), grupo *Ganguela* (encontra-se dividido por dois territórios: um na fronteira do leste e outro nos ramais superiores do rio Cubango), grupo *Nhaneca-Humbe* (fixado nos territórios do curso médio do rio Cunene), grupo *Ambó* (fixado em um grande território ao sul do país. Entre seus povos destaca-se o subgrupo *Cuanhama*), grupo *Herero* (é constituído por criadores de bovinos, nos territórios a sudoeste do país. Os *Cuvale* são o subgrupo étnico mais conhecido) e grupo *Xindonga* (poucos, encontram-se no ângulo sudoeste de Angola entre Cubango e Cuando. Os *Mucussos* são o subgrupo mais importante). (Dados retirados de Palanque, 1995). (Macêdo, 2008, p. 49).

quisesse ou não, acabou enredado pelo avanço capitalista. A condição colonial, responsável por tantos problemas que permanecem, foi também a força histórica responsável por unir no interior de um mesmo território uma diversidade de grupos étnicos que, ao se verem compelidos a legitimar uma ideia de nação, não poderiam se livrar nem da dimensão contraditória desse projeto, nem das inevitáveis dissonâncias que se acirrariam ao longo do tempo, explodindo em conflitos também depois da independência.

Entre os elementos de impasse, a escolha de uma língua oficial para o novo país inventado não poderia ser pacífica. Ao mesmo tempo forçosa, dada a exigência de posicionamento da nação no cenário internacional, a eleição da língua portuguesa acabou também permitindo que povos que não se comunicavam por meio de suas línguas nativas encontrassem um idioma comum. Foi nesse idioma, portanto, que escritores tomaram para si a tarefa de constituir uma literatura nacional ainda antes da conquista efetiva da própria nação, congregando elementos culturais que pudessem transformar a língua imposta em “arma que eu conquistei ao outro” (Rui, Manuel *apud*. Medina, 1987, p. 308), capaz de exprimir a diferença cultural que, em última instância, servia como componente das justificativas da necessidade de independência.

Diante do resultado da escolha, encarando de frente os limites e as condições em que foram produzidos esses textos, a literatura se define como um exercício de dupla traição. Se tivermos em conta que os escritores eram em certa medida homens privilegiados, porque num sistema nitidamente excludente dominavam a escrita, podemos

dizer que eles traíam o regime que os havia privilegiado. Por outro lado, observamos que ao privilegiarem a escrita, eles se afastavam daqueles que queriam representar. Se não, como interpretar que eles escreviam em português, língua imposta pelo colonizador e desconhecida pela imensa maioria da população. Estava aí uma das terríveis contradições com que se deparavam os escritores angolanos e com que ainda se deparam os escritores africanos de um modo geral. Como resistir na língua da dominação? Se a prática aponta o caminho das línguas europeias como o que tem sido mais usual, a questão não é pacífica e semeia algumas polêmicas. (Chaves, 2020, p. 167).

Embora não resolvida a questão da escolha da língua, sempre em debate, muitos produtos culturais de grande interesse puderam resultar do exercício de “dupla traição” de uma geração de escritores que, em decorrência de sua participação no projeto de construção cultural que era também político, sofreu as consequências que um regime opressivo via de regra impõe a vozes criativas, vistas como ameaça. Muitos intelectuais foram presos e alguns produziram suas obras nesse espaço de exceção. Assim, embora ocupassem uma posição de privilégio no interior de um sistema violento, puderam exercitar sua adesão a um projeto coletivo que ultrapassava aspirações pessoais. A produção literária, naquele contexto, efetivamente alcançou repercussão significativa, capaz de contribuir com a consolidação de um projeto cultural que unificasse descontentamentos em busca da libertação sem descuidar da pluralidade de vozes que lutavam por seus espaços. Os resultados, como é possível imaginar, trouxeram inscritos em suas feições artísticas profundas marcas destas contra-

dições fundantes que, conforme ensina Roberto Schwarz, devem ser observadas atentamente de acordo com as relações estabelecidas caso a caso (2010, p. 235).

Referências

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada**. São Paulo: Ática, 1993.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos (1750-1880)**. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999.

CHAVES, Rita. Antonio Candido e as literaturas africanas de língua portuguesa. FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.

CHAVES, Rita. Literatura angolana contra a (des)ordem colonial. BRYAN, N. A. P.; BARBOSA, W. do N.; ALMEIDA, W. G. de. (Orgs.). **África: passado, presente, perspectivas. Aportes para o ensino de História e Culturas Africanas**. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros Cantos**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1846.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 4a. edição, s/d.

FERREIRA, José da Silva Maia. **Espontaneidades da minha alma – às senhoras africanas**. Reprodução fac-similada da edição de Luanda de 1849. Porto: Sombra pela cintura, 2018.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora UNESP, Luanda: Nzila, 2008.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do Capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MEDINA, Cremilda. **Sonha mamana África**. São Paulo: Edições Epopeia, 1987.

MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. **Novos estudos CEBRAP**, 85, 2009.

OLIVEIRA, Manoela H. Crítica ao conceito Bildungsroman. **Revista Investigações**. Vol. 26, n.1, Janeiro, 2013.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Um avanço literário. **Literatura e Sociedade**, n. 15, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p234-247>

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WATT, Ian. Canhestro e deteriorado: as realidades do realismo. **Literatura e Sociedade**, v. 15, n. 14, 2010. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i14p186-203.

Matizes do verde-amarelismo¹

Jean Pierre Chauvin

*[...] reúnem-se todos n'uma mesma
crença;
seus pensamentos se harmonizam e
para um só fim tendem.*

(Gonçalves de Magalhães, 1836)²

*[...] o Brasil não pode realizar a união
íntima e perfeita de seus filhos,
enquanto existirem Estados dentro do
Estado, partidos políticos fracionando
a Nação, classes lutando contra
classes, indivíduos isolados, exercendo
a ação pessoal nas decisões do
governo; enfim todo e qualquer
processo de divisão do povo brasileiro.*

(Plínio Salgado, 1932)³

Antes de adentrarmos a matéria proposta, cabe advertir que este autor não tem formação em História, Sociologia ou Ciência Política. Portanto, faltam-lhe conhecimentos

¹ Este capítulo retoma e desenvolve as notas apresentadas durante a *II Jornada de Estudos em História e Literatura* – “A língua é minha pátria”: narrativas que constroem identidades nacionais – de que participei, a convite de Mateus Roque da Silva (Coordenador do GEHISLIT – PUC Minas), em 24 de março de 2025.

² “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil” (Magalhães, 1836, p. 134).

³ *Manifesto de 7 de outubro de 1932* (Salgado, 1932, s/d).

profundos e uma visão mais sistematizada sobre as teorias e conceitos empregados nessas áreas de ensino e pesquisa. O que talvez autorize publicar este texto é a curiosidade e o propósito de interferir num dos debates recorrentes neste país. Feita essa ressalva, aceitemos o risco.

Brasil, Efeméride

Consideremos o ano 2000 como ponto de partida desta discussão. Assistíamos ao segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso, com sua guinada franca ao neoliberalismo – protagonizado, havia uma década, pelos Estados Unidos e pela Inglaterra.

Naquele ano, houve diversas iniciativas para que se celebrasse o aniversário de quinhentos anos *do Brasil*. Ora, o primeiro reparo que se poderia fazer é que este país não tem cinco séculos. Sendo um dos Estados colonizados pelos portugueses, não cabe falar em nacionalismo antes de 1822⁴, quando a Independência foi proclamada. Outro dado a observar é que a curadoria das exposições, assim como a edição de coletâneas, ricamente ilustradas, realçavam

⁴ Como alerta Evaldo Cabral de Mello (2022, p. 13), “O nacionalismo brasileiro não precedeu, sucedeu, a criação do Estado nacional. O Brasil não se tornou independente porque fosse nacionalista, mas fez-se nacionalista por haver-se tornado independente. Não havia sentimento nacionalista na América Portuguesa em 1822; o que havia era ressentimento antilusitano, este mesmo limitado às camadas médias e populares das grandes cidades costeiras: Rio, Salvador, o Recife. O brasileiro dos estratos superiores percebia-se como o súdito de um Estado que não pretendia encarnar uma nação inexistente, mas o velho sonho luso-brasileiro de um ‘grande Império’, na América, projeto que já se esboça nos primeiros cronistas e que D. João VI viera declaradamente estabelecer”.

quase sempre os aspectos positivos da colonização. O tom geral era de comemoração edificante; não de crítica.

Portanto, é justamente esse aspecto otimista que chamava a atenção. Contrapondo-se ao discurso institucional à beira do ufanismo, foi também em 2000 que apareceram três obras decisivas no sentido de reposicionar o debate em torno da brasilidade, ou seja, da formação e identidade nacional: o *Dicionário do Brasil Colonial*, dirigido por Ronaldo Vainfas; *A Corte no Exílio*, de Jurandir Malerba, e *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*, de Marilena Chaui.

Cada um desses trabalhos somou esforços para revisitar o modo de contar a história do país: o dicionário editado por Vainfas se concentrava no período colonial, expresso pelos marcos temporais apostos ao subtítulo: 1500 a 1808; o livro de Malerba reconta o notável episódio relacionado à transferência da corte portuguesa para as cidade de Salvador e do Rio de Janeiro, entre novembro de 1807 e janeiro de 1808; já o ensaio de Chaui reconstitui a etimologia de termos fundamentais, como nação, povo e pátria, frequentemente reduzidos à função do símbolo motivado, ou semiósforo⁵, pelas elites.

⁵ “*Semeiophoros* é uma palavra grega composta de duas outras: *semeion*, ‘sinal’ ou ‘signo’, e *phoros*, ‘trazer para a frente’, ‘expor’, ‘carregar’, ‘brotar’ e ‘pegar’ (no sentido que, em português, dizemos que uma planta ‘pegou’, isto é, refere-se à fecundidade de alguma coisa). Um *semeion* é um sinal distintivo que diferencia uma coisa de outra, mas é também um rastro ou vestígio deixado por algum animal ou por alguém, permitindo segui-lo ou rastreá-lo. [...] Um semiósforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação” (Chaui, 2000, p. 11 e 12).

Retomando o caráter anacrônico de se registrar o aniversário de quinhentos anos do país, lemos no verbete “Nação”, que integra o *Dicionário do Brasil Colonial*:

A ideia de nação no período colonial não guarda a mais remota relação com o fenômeno do nacionalismo ou de uma consciência nacional na colônia [...]. No Antigo Regime, a palavra nação possuía significados variados, oscilando entre comunidade de origem, território de naturalidade e pertencimento a certo grupo religioso ou linguístico (Vainfas, 2000, p. 420).

A respeito da concepção de brasilidade, encontramos em *A Corte no Exílio*:

A elevação do Brasil a reino unido a Portugal e Algarves acirrou o que Luccok chamou de um “sentimento nacional”, o qual infundiu na alma do povo um sentimento de independência, uma consciência própria de sua importância e a resolução de manter sua nova dignidade (Malerba, 2000, p. 225).

Já em *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*, aprendemos que:

É muito recente a invenção histórica da nação, entendida como Estado-nação, definida pela independência ou soberania política e pela unidade territorial e legal. Sua data de nascimento pode ser colocada por volta de 1830. De fato, a palavra “nação” vem de um verbo latino, *nascor* (nascer), e de um substantivo derivado deste verbo, *natio*, ou nação, que significa o parto de animais, o parto de uma ninhada (Chauí, 2000, p. 14).

Refiro-me a estes três autores, mas poderia ter selecionado outros tantos. O que está em questão é compreendermos o que “nacionalismo” significa no Brasil de hoje e de que modo esse conceito, que sugere identidade compartilhada por um povo, relaciona-se com a ideia de *nação*.

Projeto(s) de Nação

Passemos ao campo das letras, com vistas a avançar na discussão. Como devem se recordar, Luís de Camões identificou o império português como *Os Lusíadas*, saudoso do período em que seu país desbravava os mares e contornou o Cabo da Boa Esperança, em novo caminho para a Índia, com Vasco da Gama. Um século depois, Antônio Vieira fixava a hipótese de que Portugal seria o quinto Império, entusiasmado com o período que passou a ser denominado como da “Restauração”, após sessenta anos de domínio espanhol (1580-1640). Na mesma época, Gregório de Matos e Guerra preceituava, em versos satíricos, que cada elemento tinha seu lugar e destino na sociedade de Antigo Regime⁶. Durante o Setecentos, o árcade Cláudio Manuel da Costa salientava a acepção geográfica (mas não política) de *pátria*, quando se referia ao Ribeirão do Carmo, na capitania de Minas Gerais, como “pátrio rio”.

⁶ Reconstituindo a primeira legibilidade da sátira seiscentista, João Adolfo Hansen (2004, p. 52), observa que “A maledicência, desenvolvimento dos lugares [comuns] de vituperação, propõe a desonra do atacado por meio de sua desqualificação moral referida politicamente: o satirizado nunca está à altura do ideal hierárquico. Lugar-comum renascentista, a desqualificação liga-se à defesa da ordem associada à defesa da posição hierárquica, pois seu pressuposto é o de que a boa ordem política implica a manutenção da hierarquia ideal”.

Em rigor, a ideia de *nação* só passa a se desenhar entre as décadas de 1830 e 1870, articulada à formulação de um Romantismo brasileiro, atribuída a três rapazes que fumavam charutos e flanavam em Paris, embalados por doses de conhaque: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre e Francisco Sales Torres Homem⁷. Foi na capital francesa que, durante sua estadia em 1836, Gonçalves de Magalhães publicou *Suspiros Poéticos e Saudades*, mas também coeditou os dois únicos números da revista *Niterói*⁸, onde apareceu o que é considerado o

⁷ “Em Paris, Gonçalves de Magalhães buscou as aulas de filosofia eclética e economia política, ao passo que Francisco de Sales Torres Homem estudava direito na Universidade de Paris. Torres Homem, ainda muito jovem, esteve envolvido como jornalista, na Aurora Fluminense, com a causa dos moderados que estavam no centro do poder durante os primeiros anos da Regência, e na Sociedade Defensora da Liberdade e da Independência Nacional, da qual foi vice-presidente. Em sua viagem, foi auxiliado financeiramente por Evaristo da Veiga e, graças ao seu prestígio, designado secretário da [de]legação brasileira em Paris, sob a chefia do conselheiro Luiz Moutinho de Lima Álvares e Silva, o que lhe permitiu manter-se no estrangeiro. Gonçalves de Magalhães sobrevivia como preceptor do filho de um comerciante brasileiro em Paris e, uma vez sem emprego ou pensão, foi amparado pelo Ministro Plenipotenciário, o conselheiro José Joaquim da Rocha, até obter em 1835 a indicação para adido na legação brasileira, cargo que lhe proporcionou segurança financeira. Araújo Porto Alegre foi igualmente ajudado por Evaristo da Veiga e José Joaquim da Rocha em sua viagem e estadia e, a despeito das dificuldades financeiras que relatava em sua correspondência, teve a oportunidade de estudar pintura e arquitetura com renomados professores e artistas” (Andrade, 2009, p. 421).

⁸ “Nas primeiras décadas do século XIX, o futuro brasileiro acenava com a promessa de prosperidade geral. É com esse estado de espírito que a Niterói constitui um projeto amplo o suficiente para assumir compleição burguesa, um dos primeiros que talvez se tenha notícia no Brasil. Neste projeto, pleiteia-se para o país um quinhão do

primeiro manifesto romântico brasileiro⁹. Como observa Débora El-Jaick Andrade (2009, p. 420),

Os redatores Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811 - 1882), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 - 1879) e Francisco Sales Torres Homem (1812 - 1876), poucos anos depois, de volta ao Brasil, apoiariam o projeto maiorista,

integrariam a intelectualidade do Império e participariam das políticas do Estado Imperial, ingressando como sócios no Instituto Histórico e Geográfico

Brasileiro. Na ocasião em que se encontravam juntos na capital francesa e escreviam a revista, propunham-se a compreender e identificar os “alicerces da Nação”, o que reconhecia e legitimava, perante o exterior, o direito de existência do Brasil como país independente e, internamente, instigava a crença na comunhão de seus habitantes.

Em 1838, ou seja, dois anos após encerrada a viagem de Magalhães, Porto Alegre e Torres Homem, foi inaugurado o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), precedendo o golpe da maioria – desferido com anuência de Pedro II em 1840 –, capitaneado por José Martiniano Pereira de Alencar (pai do autor de *O Guarani*), que transformou a residência da família na sede dos conspiradores

universo civilizado do Ocidente, colocando-o como herdeiro dos destinos revolucionários da Europa, aderindo e potencializando, com otimismo, as possibilidades de progresso” (Pinassi, 1998, p. 21).

⁹ Não seria difícil estabelecer alguns paralelos entre a postura daqueles jovens, financiados por outrem e deslumbrados com o cenário europeu, e o discurso de incertos “patriotas” de hoje, que passam mais tempo em Miami que em seu território de origem.

pelo “bem” do Império. Desde a criação do instituto, a *Revista do IHGB* passou a dedicar seções contendo a biografia atualizada de homens letrados do período colonial. O periódico consolidava o projeto imperial de transformar a literatura luso-brasileira em fenômeno teleológico, cujo ponto alto coincidiria com o que se veio a produzir após a Independência.

Manoel Luís Salgado Guimarães (1988, p. 6) assinalou que:

[a] historiografia definirá a Nação brasileira, dando-lhe uma identidade própria capaz de atuar tanto externa quanto internamente. No movimento de definir-se o Brasil, define-se também “o outro” em relação a esse Brasil. Num processo muito próprio ao caso brasileiro, a construção da ideia de Nação não se assenta sobre uma oposição à antiga metrópole portuguesa; muito ao contrário, a nova Nação brasileira se reconhece enquanto continuadora de uma certa tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa. Nação, Estado e Coroa aparecem enquanto uma unidade no interior da discussão historiográfica relativa ao problema nacional.

Vale lembrar que datava de poucos anos após a Independência, o primeiro volume do *Parnaso Brasileiro*, compilado e prefaciado por Januário da Cunha Barbosa (1829). Nesse sentido, pode-se dizer que a cultura e a historiografia se institucionalizavam, em sintonia formal com os desígnios político-teológicos do Império. Levaria muito tempo até que um escritor problematizasse a acepção de “nacionalidade”, figurada literariamente. Em 1873, Joaquim Maria Machado de Assis (1839 - 1908) já tinha considerável experiência

nos principais jornais e revistas que circulavam na Corte. Naquele ano, ele publicou o breve ensaio “Instinto de Nacionalidade”, com vistas a contestar a ideia de que, em literatura, a identidade nacional estaria compulsoriamente vinculada à descrição da terra e da natureza.

Como sabemos, a discussão perdurou, oscilando entre o ufanismo, calcado na mitologia indigenista, e o ceticismo, de cariz dialético-materialista. Durante e após a “preparação” da Semana de Arte Moderna em São Paulo, grupos antes coesos passam a exibir diferenças. O músico e folclorista Mário de Andrade liderava a corrente nacionalista e católica; Oswald de Andrade lançava a Antropofagia cultural, de matriz cosmopolita; Menotti del Picchia representava o grupo Anta, após sua aproximação de Plínio Salgado, idealizador do integralismo brasileiro. Seria interessante considerarmos o testemunho do próprio Oswald:

No começo de 25, havia penetrado um autêntico clandestino no Modernismo. Era o sr. Plínio Salgado, que exibia o passaporte falso do seu romance *O Estrangeiro*, plagiado das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, segundo a opinião de Prudente de Moraes Neto. Ele encabeça a reação e prepara o fascismo nacional. Unidos, os senhores Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia haviam fundado o grupo “Verde-Amarelo”. É o centro. Do lado oposto, forma-se o grupo liberal. Estão à frente Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Couto de Barros, Paulo e Fernando Mendes de Almeida. Dirigem-se para a revolução paulista de 32. Na extrema esquerda ficariam os que vão ter pequenos aborrecimentos como cadeia, fome e ilegalidade. São os antropófagos (Andrade, 1992, p. 100).

Durante seu primeiro mandato, Getúlio Vargas decidiu recontar a história cultural do país, transportando para Ouro Preto os inverossímeis restos mortais de Tiradentes - evocado como herói da Inconfidência mineira e convertido em revolucionário *patriótico*, que supostamente defendera a ruptura entre o Estado do Brasil e o reino de Portugal, no final do século XVIII. Paralelamente, “Em 1939, ganharam força alguns eventos promovidos pelo IHGB, que celebrava um século de funcionamento”. Dois anos após a instalação do Estado Novo por Vargas, “a revista *Diretrizes* lançou um concurso nacional para que se produzissem dissertações sobre a história do Brasil, tendo em vistas as festividades em torno da [proclamação da] República” (Chauvin, 2023, p. 74), transcorrida meio século antes.

Talvez estimulado pelo teor do concurso idealizado pelo governo, Graciliano Ramos redigiu sua *Pequena História da República* (concluída em janeiro de 1940, mas só publicada postumamente), em que ressoava o tom zombeteiro que questionava a relevância de certos episódios e não poupava seus protagonistas, até então representados pomposamente pela historiografia tradicional¹⁰. De um modo ou de outro, durante o século XX e o início do XXI, persiste a sanha

¹⁰ Vale recordar que, durante a década de 1920, Mendes Fradique reuniu artigos sarcásticos sobre figuras e episódios da história do país, na coletânea que veio a ser intitulada *História do Brasil pelo Método Confuso*. Na apócrifa “Carta do sr. conselheiro Rui Barbosa”, por exemplo, Mendes Fradique atribui ao político o seguinte juízo sobre seu livro: “Agora que venho de terminar a leitura desse chefe d’obra, apresso-me em patentear a minha alta admiração, seja pelos méritos de historiador que se ali revelam, seja pela forma original com que se apresenta o sincero culto da Pátria” (Fradique, 2004, p. 41).

“anticomunista”, cujos clichês não escapam sequer ao ambiente universitário.

Fábricas de Comunistas?

Quem atua profissional ou academicamente na universidade pública, decerto já escutou visitantes, ou mesmo colegas, alegarem que a instituição forma comunistas. Nada mais distante da realidade, especialmente se olharmos o que aconteceu na esfera pública, durante os últimos trinta ou quarenta anos.

Parte desse imaginário remonta à década de setenta, período em que ditadura incrementou a tirania por intermédio da linguagem e das ações arbitrárias, recorrendo a um léxico caro à esquerda, mas empregado com sinal negativo: golpe passou a ser identificado como ato revolucionário; autoritarismo, como manutenção da liberdade; estado de sítio, como medida preventiva para segurança. O palavrório militar contagiou parcelas consideráveis da classe média tradicional, o que se reflete no discurso de diversos professores que ainda atuam na universidade.

Levando em conta o ambiente que melhor conheço, é inegável o papel da Universidade de São Paulo (e de outras instituições de ensino superior), como polos de resistência. Fomentadora(s) do pensamento crítico e, conseqüentemente, da postura questionadora e indócil — que caracteriza os sujeitos capazes de problematizar os dogmas e refutar a suposta harmonia geral — acredita-se, equivocadamente, que parte da militância estudantil seja moldada pelos seus professores. Quem frequenta a USP há mais tempo (e concebe o mundo de modo menos narcisista) detecta que o pensamento no âmbito institucional está

longe de ser monolítico. Basta ver o que professam e fazem certos dirigentes, docentes e alunos para constatar a diversidade de perspectivas e os variados modos de ação empreendidos.

Reiterar a falácia de que a USP seria um antro comunista implica desprezar a pluralidade que, felizmente, (ainda) diferencia o ambiente universitário. Nessa e em outras instituições de ensino superior, a guinada produtivista aconteceu entre o final da década de 1980 e o início dos anos de 1990, combinada às novas diretrizes dos órgãos de fomento (estaduais e federais). Paulatinamente, foi-se naturalizando o pressuposto de que o conhecimento deveria servir ao empreendedorismo, à inovação — admitindo-se também a precarização da convivência estudantil e das relações de trabalho. Na sala de aula, e principalmente fora dela, a maior parte dos cursos e programas de pós-graduação defendem, pelo menos desde o final da década de 1990, a profissionalização discente, como a denomina Alcir Pécora (2019, p. 32):

Como professor, acho um pouco tonto ver todo mundo querendo saber qual é o nível da revista, para saber se publica nela ou não, se é internacional ou não. Por sorte, tenho privilégios de morto, como diria Vieira, e já não preciso correr atrás de nada disso. Vou fazendo o que quero, ou o que me pedem e eu acho razoável fazer, sem me perguntar sobre nível da revista e outros dados de publicação para os quais as pessoas hoje estão atentas. [...] Há alguma coisa de muito pesado na universidade, hoje, que não havia antes. Como se a profissionalização ou o ambiente competitivo e institucionalizado prevalecesse sobre o desejo de formação, de estudo.

De fato, nos últimos tempos, o clima geral, entre os alunos, é de que a dedicação aos estudos não é suficiente. Eis um dos sintomas mais perversos do estímulo à competição mal disfarçada, ou mesmo escancarada, transplantada sem maior mediação para a sala de aula. É comum testemunhar cenas em que a lógica da barganha toma o espaço da reflexão acadêmica. Por outro lado, não se pode desprezar a performance de três atores, dispostos a acatar, ou não, essa nova racionalidade produtivista: os gestores, os alunos e os professores. Ignorar nosso papel nisso é cair num otimismo ingênuo, desconectado das matrizes neoliberais que imperam, há pelo menos três décadas, na universidade pública brasileira.

Ora, se é o modelo puramente negocial e calçado em incubadoras e *startups*, que os colegas *anticomunistas* defendem, certamente não é desse lado que parte de nós está. Acusar a instituição, ou certas unidades dela, de *formar* supostos comunistas implica: (1) ignorar a riqueza do que se escuta, assiste, lê e produz nos cursos de artes, comunicação, letras, filosofia, sociologia, geografia, antropologia, história, dentre outros; (2) difamar a atuação de professores e alunos que trabalham/estudam nesses e em outros lugares; (3) reproduzir uma concepção unidimensional de pensamento: nada pode ser mais prejudicial à multiplicidade de conhecimentos e de pontos de vista, fundamental no ambiente universitário.

De modo geral, quem reproduz tais clichês, ou (finge) acredita(r) que a universidade pública seria uma escola de comunistas, costuma empunhar orgulhosamente as diretrizes que regem as fundações, os bancos e o alto empresariado, sem ver qualquer senão nisso. Ora, se uma

instituição de ensino é composta por servidores (docentes ou não-docentes) e alunos, o que se espera é que ela reflita concepções plurais, com espaço assegurado, inclusive, para quem insiste em reproduzir a sanha anticomunista que, neste país, remonta às décadas de 1920 e 1930.

Se esse discurso continua a ser disseminado nos corredores da universidade pública é porque a instituição admite variados modos de percebê-la e muitas maneiras de lidar com a o mercado e o mundo do trabalho. O senão é que muitos dentre os papagaios do neoliberalismo veem na privatização e no financiamento com capital externo os melhores modelos para assegurar a pesquisa e a obtenção de resultados. Os mesmos que julgam detectar formação de comunistas adotam discursos cuja premissa, meio e fim é sacralizar os pseudovalores mercadológicos.

Evidentemente, o dogmatismo antiesquerdista não se limita à universidade pública, tampouco a determinadas legendas partidárias, sabidamente financiadas pelo alto empresariado.

Autoritarismo e Arbitrariedade em Verde-e-Amarelo

Em maior ou menor escala, poder-se-ia afirmar que a história do Brasil, ao longo desses duzentos anos, é uma sucessão de golpes¹¹, pontuada por breves períodos de condução liberal-democrática. São ilustrativos os nune-

¹¹ “Os eventos antidemocráticos mais recentes espelham a marcha enviesada, sem projeto e em ritmo sincopado, de um país que contrapõe uma elite arrogante, iletrada e quatrocentona (tão reduzida numericamente quanto ciosa de seus privilégios e da condição socioeconômica) que se compreende como *naturalmente distinta e superior* (muito próxima da concepção nazista da década de 1930), em oposição às camadas heterogêneas, humildes e servis, a que se

rosos episódios de feição autoritária, desde o início do período imperial: a Constituição outorgada por d. Pedro I, em 1823; o já mencionado golpe da maioria, em 1840; o golpe republicano, liderado pelo exército em 1889; a deposição de Washington Luís em 1930; a queda de Vargas em 1945; a renúncia (estratégica, mas malograda) de Jânio Quadros em 1961; o golpe contra João Goulart, em 1964; o *impeachment* de Dilma Rousseff, tramado também pelo então vice-presidente, em 2016; o *lawfare* conduzido pela turma de Curitiba em 2018 (e saudado pelos maiores meios de comunicação, ainda hoje).

É sintomático que o discurso nacionalista costume ser vazio de sentido e quase sempre represente interesses particulares de setores restritos e exclusivistas da sociedade brasileira. Bastaria recordar que o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) foi criado simultaneamente com o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, na década de 1950¹². Nem o ISEB, tampouco o milionário grupo Brasil Paralelo, ativo hoje, exprimem o que pensam e sentem os grandes contingentes populacionais e coletivos sociais. Claro esteja: as elites financeiras não admitem que

atribuem as alcunhas de *zé povinho*, *ralé* ou *povão*” (Chauvin, 2023, p. 16-17 — grifos no original).

¹² “Conservando a terminologia proposta por Paul Singer, a fabricação da ideologia nacional-desenvolvimentista se dá no momento da passagem da ‘dependência consentida’ para a ‘dependência tolerada’, quando a classe dominante, dependendo dos países centrais industrializados para obter equipamentos, tecnologia e financiamentos, julga essa situação ‘essencialmente provisória, a ser superada tão logo a industrialização fizesse a economia emparelhar com a mais adiantada’ e o ‘desenvolvimento almejado pela periferia destinava-se a revogar a divisão colonial do trabalho que a inferiorizava perante o centro’.” (Chau, 2000, p. 35-36).

a solidariedade ultrapasse o âmbito corporativo. Se houver necessidade de negar os fatos e reescrever uma nova história, é o esses setores pregarão — a exemplo de todo discurso tido por “renovador”, disseminado nos regimes ditatoriais.

De maneira geral, reivindicam-se “nacionalismos” ao sabor das oscilações da bolsa e do “humor” do mercado. Por isso mesmo, pode-se sugerir que o Brasil de hoje não comporta o conceito clássico de *nação*, embora parte de nossos políticos finjam defender o espírito patriótico. É sintomático que verde e/ou o amarelo sejam as cores comuns ao integralismo dos anos 1930 e, mais recentemente, ao CBFismo — ou seja, o ato de converter o uniforme da seleção brasileira de futebol (patrocinada por uma marca estadunidense de roupas e calçados), em símbolo de “anticomunismo” — embora tais adeptos sequer saibam dizer por quê.

Com raras exceções, o nacionalismo *made in Brazil* implica entreguismo, privatização ampla e irrestrita; defesa intransigente da propriedade privada (ainda que improdutiva); crença compulsória na mitologia cristã; hipocrisia de aparência moralista; defesa da concepção tradicional de família; convicção de que o trabalho seja a única ocupação digna do homem de bem etc. Todos esses pseudovalores são cimentados com o sadismo expresso pelas classes altas e médias, ciosas por se distinguirem, social e economicamente, a qualquer custo.

Não é por acaso que as tensões demandam grande energia dos intelectuais efetivamente preocupados em

diagnosticar o comportamento da sociedade brasileira¹³. Às portas do neoliberalismo importado aos Estados Unidos e Inglaterra, René Dreifuss (1989, p. 9) alertava para o *modus operandi* das elites, ao longo do século XX, no país:

A marca registrada das transformações do período republicano brasileiro — seja em sua fase velha, moderna, recente ou prematuramente envelhecida — é a da transição social e política morosa e arrastada, imediatista e preservadora de conteúdo. Trata-se de um constante realinhamento político conservador, apoiado no transformismo institucional e escorado na intervenção corretiva, geralmente administrativa (burocrático-partidária), polícialasca ou manipulativa de opinião pública e, muitas vezes, por via militar. Poderíamos dizer que o realinhamento político conservador é da própria essência das elites dominantes brasileiras [...]

Evidentemente, o discurso patriótico da nação recém-independente, gestado na primeira metade do século XIX, não se relaciona com a ideia banalizada de patriotismo — implodida especialmente com o advento da era

¹³ De acordo com Octávio Ianni (1996, p. 47), “Sob diversos aspectos, a história do pensamento brasileiro no século XX pode ser vista como um esforço persistente e reiterado de compreender e impulsionar as condições da modernização da sociedade nacional”. Segundo Marilena Chaui (2000, p. 32-33), “O verdeamarelismo foi elaborado no curso dos anos pela classe dominante brasileira como imagem celebrativa do ‘país essencialmente agrário’ e sua construção coincide com o período em que o ‘princípio da nacionalidade’ era definido pela extensão do território e pela densidade demográfica. De fato, essa imagem visava legitimar o que restara do sistema colonial e a hegemonia dos proprietários de terra durante o Império e início da República”.

digital, desde o final da década de 1990. Seria o caso de nos perguntarmos: De que é feito um nacionalismo que não se coaduna com a complexa realidade nacional? É cabível supor que parte expressiva da sociedade brasileira reproduza discursos contraditórios e incompatíveis com a ideia de *nação*.

Isso posto, uma grande barreira que impede a conscientização majoritária e inclusiva dos brasileiros está na miséria social e educacional que afeta a maior parte da população brasileira. Como adverte Jessé Souza (2024, p. 19), “O problema é que os pobres e despossuídos são também aqueles que menos compreendem com o mundo social funciona, os que são as maiores vítimas de todos os preconceitos sociais criados pelos poderosos para oprimi-los”.

Por essas e outras razões, talvez seja aplicável a diversos setores deste país a alcunha de pseudonacionalistas: *pseudo* porque alheios aos modos e características que deveriam constituir uma nação efetivamente soberana e inclusiva, consciente de sua posição no mundo e avessa ao patriotismo *fake* com o qual convivemos cotidianamente. O discurso pseudopatriótico não se sustenta justamente porque essa acepção nacionalista é falsa e oportunista: não mantém qualquer lastro com a realista e fragmentária nação brasileira.

Referências

ANDRADE, Débora El-Jaick. Semeando os alicerces da nação: história, nacionalidade e cultura nas páginas da revista *Niterói*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 29, n. 58, p. 417-442, 2009.

ANDRADE, Oswald. Informe sobre o Modernismo. *In: Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 97-105 [org. Maria Eugenia Boaventura].

CHAUL, Marilena. **Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUVIN, Jean Pierre. Entre a Pompa e a Bomba: Do Brado Heroico à Bravata Mitomaniaca. *In: ANDRADE, Everaldo de Oliveira (org.). Brasil: 200 Anos de Lutas e Resistências do Povo Trabalhador*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/Hucitec, 2023, p. 15-34.

CHAUVIN, Jean Pierre. Subversão pelo Humor: a “Pequena História da República”, de Graciliano Ramos. *In: FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral (org.). História e Literatura: Fontes, Caminhos, Abordagens*. Teresina: Cancioneiro, 2023, p. 71-88.

DREIFUSS, René. **O Jogo da Direita na Nova República**. Petrópolis: Vozes, 1989.

FRADIQUE, Mendes. **História do Brasil pelo Método Confuso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [org. Isabel Lustosa].

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004.

IANNI, Octávio. **A Ideia de Brasil Moderno**. 2ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. *In: Nitheroy*. Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes. Tomo I, n° 1. Paris: Dauvin et Fontaine Libraires, p. 134, 1836.

MALERBA, Jurandir. **A Corte no Exílio: Civilização e Poder no Brasil às Vésperas da Independência (1808-1821)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Um Imenso Portugal**: História e Historiografia. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2022.

PÉCORA, Alcir. [Entrevista]. *In*: CORDEIRO, Denilson Soares; FURTADO, Joaci Pereira (orgs.). **Arte da Aula**. São Paulo: Edições SESC, 2019, p. 25-46.

PINASSI, Maria Orlandi. **Três Devotos, uma Fé, nenhum Milagre**: Nitheroy. Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

SALGADO, Plínio. **Manifesto de 7 de outubro de 1932**. Disponível em: <https://integralismo.org.br/manifesto-de-7-de-outubro-de-1932/> - Acesso em 9 de maio de 2025.

SOUZA, Jessé. **O Pobre de Direita**: a Vingança dos Bastardos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Colonial (1500-1822)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

Lendo “Agora eu quero cantar”, de Mário de Andrade: Modernismo, classes populares e figurações do trabalho¹

Rafael Lucas Santos da Silva

*As zonas socialmente críticas das
obras são aquelas onde se sofre,
quando, na sua expressão, a inverdade
da situação social aparece
historicamente determinada. [...] que
seria a arte enquanto historiografia, se
ela se desembaraçasse da memória do
sofrimento acumulado?*

Theodor Adorno (*in* “Ästhetische
Theorie”, 1970).

I.

O poema “Agora eu quero cantar” integra a coletânea póstuma *Lira Paulistana*, que veio a lume em 1945. A coletânea ficou composta por vinte e nove poemas sem títulos, exceto “A meditação sobre o Tietê”. O poema em análise é designado assim pelo primeiro verso. Trata-se de um longo poema de Mário de Andrade (1893-1945), composto por 202 versos, cuja estrutura poética acompanha

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

a trajetória de Pedro desde o nascimento até a morte, em uma progressão que funde o lírico e o épico, como um recurso voltado para uma estética do choque político. A distinção entre “eu-lírico” e “outro” implica uma consciência poética da condição do intelectual brasileiro interessado em política, permitindo observar um momento de virada na poesia modernista brasileira: do exotismo (*pau-brasil*) e da celebração da cidade para a crítica de uma experiência histórica de injustiças sociais rotinizadas na vida de um subtrabalhador.

A poesia de Mário de Andrade entra no século XX como um corpo vivo e inquieto, movido não apenas por invenções formais, mas por um sentido histórico cada vez mais agudo da vida social, acentuado no movimento final de sua trajetória artística. A isso Mário chamaria, em carta de 1944 a Carlos Lacerda, de sua “fase reconstrutiva” (Andrade, 1963, p. 92). Com efeito, Lafetá (1986, p. 16) reconheceria uma fase final que pode ser categorizada como “poeta político”, na qual constam as obras: *O carro da miséria* (1945), *Lira paulistana* (1945) e *Café* (1955).

Consideramos o poema “Agora eu quero cantar” exemplar dessa fase final identificada por Lafetá (1986). Neste capítulo, em viés ensaístico e interdisciplinar, realizaremos uma análise interpretativa desse poema, mobilizando uma abordagem que articula a dimensão estética à sua inscrição histórico-social. Nosso interesse por este poema de Mário de Andrade aumentou justamente porque acompanha a trajetória de um sujeito pertencente à classe trabalhadora, necessitando, com isso, que a construção poética tivesse que figurar as relações de trabalho como fundo comum do sofrimento, especialmente de frações da classe traba-

lhadora subalternizadas. Identificamos que, na construção poética, a vida de Pedro é atravessada por uma lógica que conjuga a história social brasileira e a constituição da subjetividade no interior de um processo de modernização autoritária e desigual.

Em 1949, Drummond publicou uma brilhante crônica intitulada “Trabalhador e poesia”, partindo do reconhecimento de uma lacuna na poesia brasileira. Tratava-se de um interesse de intervenção do autor de *A rosa do povo*, cujo projeto “levou dois anos a compor, caceteando feio e forte amigos daqui e de São Paulo”, permitindo recolher e ler “algumas centenas de volumes” (Drummond de Andrade, 1952, p. 93). Contudo, Drummond ao organizar o material dentro de um plano editorial, chamado de “antologia brasileira de poesia social”, identificou uma escassez de imaginação formal e temática sobre o trabalho: “notei a relativa escassez de poemas inspirados nas técnicas de trabalho e na personalidade dos trabalhadores” (Drummond de Andrade, 1952, p. 93).

As observações do autor nessa crônica ajudam a introduzir o assunto deste ensaio, pois indicam, a seu modo, um sistema literário avesso às relações de trabalho como matéria poética ou ficcional. De modo incisivo, Drummond (1952) assinala que nesse escopo “boa parte de nossa poesia social fica em declaração de princípios, isto é, não chega a produzir-se”, sendo que o resultado, portanto, seria que “o poeta canta-se a si mesmo [...] parecendo, contudo, que o enunciado dessa missão basta em muitos casos ao poeta, dispensando-o de cumpri-la” (Drummond de Andrade, 1952, p. 93-94).

Nesse contexto, o poema “Agora eu quero cantar” de Mário surge como uma importante exceção. Rompe com qualquer autoindulgência desse poeta-declarador “de princípios”, como identificado por Drummond (1952). Sendo assim, partimos de uma discussão das respectivas atitudes líricas nos recursos poéticos e das estratégias discursivas desse poema, buscando os aspectos e significados da composição “unificados num todo indissolúvel” (Candido, 2010, p. 15), com o propósito de refletir sobre como “Agora eu quero cantar” formaliza esteticamente contradições presentes na formação social brasileira, especialmente o processo modernizador autoritário e desigual.

2.

Composto por 202 versos² estruturados em 18 estrofes, o poema é escrito em versos brancos e livres. Como se pode observar desde a estrofe inaugural, não há métrica rígida, mas sim uma oscilação entre heptassílabos e nonassílabos, com predominância de octossílabos. A escolha possibilita versatilidade rítmica, sem a clausura do metro fixo, o que contribui para o tom narrativo e oralizante do poema. Pedro é o nome de quem possui uma trajetória apagada, comum e anônima que o eu-lírico pretende “cantar”:

Agora eu quero cantar
Uma história muito triste
Que nunca ninguém cantou,
A triste história de Pedro,

² Devido ao tamanho do poema, não será possível reproduzi-lo integralmente.

Que acabou qual principiou
(Andrade, 2016, p. 434).

Nessa primeira estrofe (versos 1 a 5), há um gesto de convocação poética e de denúncia, com a promessa de “cantar” uma história marginal. Uso do verbo “cantar” remete diretamente à tradição da lírica como canto, porém aqui esvaziado de solenidade. O que é enfatizado não é um destino singular. A construção dessa tristeza (“A triste história de Pedro”) se apoia não em uma desgraça excepcional, mas em uma vida inteiramente absorvida pelo trabalho, repetição e silenciamento. É possível apreender uma temporalidade enfática e subjetiva (“agora” e “eu quero”), indicando que há um sujeito enunciador que delibera poeticamente (“uma história muito triste”), assumindo uma atitude lírica de enunciação, no sentido dado por Kayser (1976). Como explica o autor, na atitude da enunciação lírica (*lyrisches Mitteilen*), “o eu defronta-se com alguma coisa que existe, apreende-a e exprime-a”, isto é, um eu que se posiciona diante de um conteúdo e o expressa discursivamente (Kayser, 1976, p. 224).

Pedro, como figura lírica, não se confunde com o eu-lírico. É exatamente esse o movimento do poema: o sujeito poético não participa da experiência de Pedro; ele a apresenta como um dado, “Uma história muito triste / Que nunca ninguém cantou”, que “agora” será relatada. Essa objetividade é apresentada pelo eu-lírico com cenas duras e cotidianas de uma existência prosaica. Tudo isso é oferecido ao leitor como matéria a ser enunciada e, nesse gesto, há uma tentativa de conferir sentido à existência

comum e “muito triste”. Após a primeira estrofe (versos 1 a 5), a história de Pedro poderia assim ser dividida:

- Nascimento sem rito: a chegada indiferente ao mundo (versos 6 a 17);
- Infância silenciada: ausência afetiva (versos 18 a 38);
- A escola como horizonte interditado (versos 39 a 68);
- A oficina como destino: mutilação e identificação com a máquina (versos 69 a 114);
- O primeiro amor (versos 115 a 134);
- O segundo amor (versos 135 a 143);
- O terceiro amor: o casamento (versos 144 a 146);
- A vida adulta e os filhos: responsabilidades que exauzem (versos 147 a 169);
- A morte e o túmulo: o fim sem transcendência (versos 170 a 202);

Tudo começa pelo nascimento e pelo próprio nome na segunda estrofe (versos 6 a 17). A ausência de acalanto, a frieza do nascimento e a indiferente aceitação do nome — “É Pedro. E Pedro ficou.” — estabelecem o clima de dureza dessa trajetória:

Não houve acalanto. Apenas
Um guincho fraco no quarto
Alugado. O pai falou,
Enquanto a mãe se limpava:
— É Pedro. E Pedro ficou.
Ela tinha o que fazer,
Ele inda mais, e outro nome
Ali ninguém procurou,
Não pensaram em Alcibíades,
Floriscópio, Ciro, Adrasto,
Quedê tempo pra inventar!

— É Pedro. E Pedro ficou.
(Andrade, 2016, p. 434).

Nomeação feita em circunstância apressada (“Quedê tempo pra inventar!”)? Pelo próprio tempo de trabalho? O gesto onomástico contido na versificação é instigante. Pedro é o nome-tipo. Contrapõe-se aos nomes excepcionais recusados de acordo com a voz poética, justamente porque não há função de singularização pelo antropônimo. É o nome mínimo, genérico e implica a lógica da matéria social apropriada pela composição, conforme já podemos observar ao relacioná-lo à décima sexta estrofe (versos 181 a 192):

Por trás da morada nova
Não tinha serra nenhuma,
Nem morro tinha, era um plano
Devastado e sem valor,
Mas um dia desses, sempre
Igual ao que ontem passou,
Pedro, João, Manduca, não
Se sabe por quê, Antônio
Para o plano se voltou:
— Talvez houvesse, quem sabe,
Uma vida bem mais calma
Além do plano, pensou.
(Andrade, 2016, p. 440).

Nomear é, na tradição ocidental, um ato de diferenciação, de inscrição simbólica do sujeito no campo da linguagem e da cultura, a partir de uma prática historicamente variável de individuação e reconhecimento

social. Na segunda estrofe (versos 6 a 17), os nomes em contraposição sinalizam uma dimensão de apagamento da singularidade no interior de uma lógica social que suprime a subjetividade: Pedro³ é, desde o nascimento, funcional, desprovido de qualquer carga épica ou heroica. Sales (2011) chama atenção justamente para a inversão operada pelo poema em relação à tradição épica, cuja proposição se voltava à exaltação do caráter, dos feitos e da excepcionalidade do herói. Em *Os Lusíadas*, por exemplo, Camões anuncia o propósito de cantar o “peito ilustre Lusitano” e feitos capazes de superar aqueles do “sábio Grego”, do “Troiano”, de Alexandre e de Trajano, enquanto Mário (2016) escolhe como matéria de seu canto uma existência ordinária, marcada desde o nascimento pela ausência de distinção, “um ser fraco, miserável, sem a menor relevância guerreira, que não provém de estirpe nobre e seu nome comum impossibilita a relação com os de grandes nomes da História, sejam mitológicos, como Alcebiades (Hércules) ou Adrasto, ou reais, como Ciro, imperador persa” (Sales, 2011, p. 127). Daqui em diante, cada etapa de sua vida é marcada por uma espécie de condenação silenciosa, que o obriga a atravessar os estágios do desenvolvimento pessoal e social — infância, escola, trabalho, namoro, paternidade — não como experiência, mas como impotência numa ordem já dada e iníqua. O conceito de *Erlebnis*, que Benjamin

³ Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), com base nos dados do Censo Demográfico 2022, “Pedro” é o 7º nome mais comum no Brasil, registrado para 1.624.478 pessoas, o equivalente a 0,80% da população. A ferramenta “Nomes no Brasil” reúne os nomes próprios e sobrenomes da população recenseada pelo IBGE. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/nomes/nome/pedro?tipo=nome&localidade=0>.

(1989) opõe à *Erfahrung*⁴, é crucial para compreender esse efeito: trata-se de uma vivência empobrecida, descontínua, que não se comunica; apenas sofre. A sucessão de perdas — a infância, os dentes, o dedo, o filho, a possibilidade de contemplar a natureza — implica o desaparecimento lento da experiência; e o poema transforma esse desaparecimento em linguagem. O resultado é um poema que lida, em sua própria estrutura, com um tempo histórico que, para a posição social de Pedro, é de catástrofe, do choque vivenciado pelo trabalho subalterno, tendo o eu-lírico todavia se propondo a cantar como forma de resgate.

Na terceira estrofe (versos 18 a 38), o corpo da criança é imediatamente inscrito na lógica do silêncio e da punição. Essa transição do nascimento à infância é configurada, portanto, por uma retórica da privação, em que a infância deixa de constituir um espaço de formação progressiva e passa a figurar como amputação antecipada de possibilidades:

Pedrinho engatinhou logo
Mas muito tarde falou;
Ninguém falava com ele,
Quando chorava era surra
E aprendeu a emudecer.

⁴ Sobre os dois conceitos em Benjamin, Konder (1999, p. 83) esclarece de forma didática: “*Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, como numa viagem (e viajar, em alemão é *fahren*); o sujeito integrado em uma comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos”.

Falou tarde, brincou pouco,
Em breve a mãe ajudou.
Nesse trabalho insuspeito
passou o dia, e nem vem
A noite escura chegou,
Como única resposta
Um sono bruto o prostrou.
Por trás do quarto alugado
Tinha uma serra muito alta
Que Pedro nunca notou,
Mas num dia desses, não
Se sabe por quê, Pedrinho
Para a serra se voltou:
– Havia de ter, decerto,
Uma vida bem mais linda
Por trás da serra pensou.
(Andrade, 2016, p. 434-435).

Vale ressaltar, por exemplo, o uso de estratégias de intensificação do sofrimento. Já nas primeiras estrofes, temos a violência; “Quando chorava era surra / E aprendeu a emudecer” e, pouco depois, “Como única resposta / Um sono bruto o prostrou” (Andrade, 2016, p. 434). A partir daí começa a se formar uma atmosfera que permanecerá dominante no poema, cuja tonalidade se constrói tanto pelo vocabulário escolhido quanto pelas imagens que se acumulam ao longo da trajetória da personagem, ligadas sobretudo aos campos semânticos do trabalho, da violência e das perdas significativas. A infância negligenciada, a “surra” no lugar de afeto e o abandono escolar constroem a ruína desde a infância. Essa terceira estrofe é decisiva. A imagem de “Pedrinho” ajudando a mãe no “trabalho

insuspeito” reforça a ideia de que o trabalho será o eixo estruturante e degradante de sua vida. É nessa terceira estrofe, também, que foram introduzidas figuras que reaparecerão ciclicamente ao longo do poema: o sono bruto e a imagem da serra, que funcionam como dispositivos de composição que impõem ritmo, retorno e circularidade à construção poética, implicando o que Kayser (1976, p. 232) chama de “forma interior”, ou seja, da configuração orgânica que une a atitude lírica ao desfecho composicional.

Note-se que a “serra” do fim da terceira estrofe surge possibilitando um pensamento para Pedro, que se configura como um desejo de “uma vida bem mais linda”. Longe de um simples dado descritivo da paisagem, a “serra” parece funcionar como metonímia da dignidade: um espaço sempre “por trás” da experiência imediata, sempre diferido, surge em momentos-chave da narrativa: na infância, na juventude e na maturidade de Pedro — sempre como objeto de vislumbre momentâneo, quando Pedro, tomado por uma inquietação inexplicável, “se volta” para ela. Conforme Candido (2015), em poetas românticos “a natureza tornava-se correlativo do pensamento e do sentimento, permitindo a ligação íntima com a subjetividade” (Candido, 2015, p. 230). É possível identificar uma torção radical da cristalização desse tipo de recurso da imagem da natureza ao longo do poema:

Ele gostava era da
 História Natural, os
 Bichos, as plantas, os pássaros,
 Tudo entrava fácil na

Cabecinha mal penteada,
Tudo Pedro decorou.
Havia de saber tudo!
Se dedicar! descobrir!
Mas já estava bem grandinho
E o pai da escola o tirou.
[...]
Vida que foi de trabalho,
Vida que o dia espalhou,
Adeus, bela natureza,
Adeus, bichos, adeus, flores,
Tudo o rapaz obrigado
Pela oficina largou.
(Andrade, 2016, p. 436).

O verso “Vida que foi de trabalho” estabelece a equivalência entre existência e função. O sujeito se reduz a uma vida-função; e o trabalho, longe de significar dignidade, aparece como agente da perda da natureza, da infância e da experiência sensível. Em “Agora eu quero cantar”, a serra é olhada de fora, sempre tardiamente, sempre quando já nada se pode fazer:

1. *Infância:*

“Tinha uma serra muito alta / Que Pedro nunca notou, /
Mas num dia desses, não / Se sabe por quê, Pedrinho /
Para a serra se voltou: / — Havia de ter, decerto, /
Uma vida bem mais linda / Por trás da serra pensou”
(Andrade, 2016, p. 435).

2. *Juventude:*

“Quando a oficina parou, / Machucado, sujo, exausto, /
Pedrinho a escola rondou. / E eis que de repente, não /

Se sabe por quê, Pedrinho / Para a serra se voltou: / —
Havia de ter por certo / Outra vida bem mais linda /
Por trás da serra! pensou.” (Andrade, 2016, p. 436).

3. *Vida adulta:*

“Por trás da fábrica havia / Uma serra bem mais baixa /
Que Pedro nunca enxergou, / Porém no dia seguinte /
Chegando pra trabalhar, / Não se sabe por quê, Pedro /
Para a serra se voltou: / — Havia de ter, decerto, /
Uma vida bem mais linda / Por trás da serra, pensou.”
(Andrade, 2016, p. 438).

4. *Velhice:*

“Por trás da morada nova / Não tinha serra nenhuma, /
Nem morro tinha, era um plano / Devastado e sem
valor, / Mas um dia desses, sempre / Igual ao que
ontem passou, / Pedro, João, Manduca, não / Se sabe
por quê, Antônio / Para o plano se voltou: / — Talvez
houvesse, quem sabe, / Uma vida bem mais calma /
Além do-plano, pensou.” (Andrade, 2016, p. 440).

A característica é de sempre aparecer na composição após uma injustiça. Trata-se, pois, de uma imagem cíclica de frustração, em que a serra, em vez de abrir caminho, fecha o circuito da impotência. Quando fala, ninguém escuta. Quando aprendeu a gostar de “História Natural”, o pai o retira da escola. A forma poética é aqui elaborada pela estrutura de frustração e impedimento. A nosso ver, é possível compreender como estratégia voltada para uma estética do choque, tornando-se, assim, uma via expressiva para compreender o sofrimento como inscrição subjetiva dessa opressão e das injustiças rotinizadas. Em um país como o Brasil dos anos 1930-1940, marcado pela urbani-

zação acelerada, pelo início precário da industrialização e pelas promessas de modernização redentora, a serra traz o esvaziamento: na infância: a serra é alta e invisível; na juventude: a serra é contornada, mas inatingível; na maturidade: a serra se torna “mais baixa”; na morte: não há mais serra. Só um plano devastado.

Em *O poeta itinerante*, Candido (2015) discute a importância do poema longo de estrutura narrativa e reflexiva em Mário de Andrade. Nos esclarece ainda que o poema longo é herdeiro da meditação romântica e da narrativa popular. Embora o poema “Agora eu quero cantar” não seja objeto direto desse trabalho, não é descabido recorrermos às reflexões de Candido ao nosso caso. Eis um ponto decisivo: Candido mostra que a modernidade poética de Mário não exclui a tradição, antes a reinscreve sob novas funções:

A construção é rigorosa, adequada ao propósito [...] fazer uma reflexão organizada por meio de ideias encarnadas no lirismo. No entanto, o discurso é aparentemente casual, dando a impressão de obedecer às associações, como se a palavra seguisse o movimento caprichoso de um passeio (Candido, 2015, p. 229).

Essa observação sobre *Louvação da tarde* se aplica, a nosso ver, também em alguns aspectos da composição de “Agora eu quero cantar”. Também nesse poema a construção parece espontânea, oral, derivada da tradição da anedota ou da prosa popular; contudo, esconde uma elaboração rigorosa de arquitetura episódica – infância, juventude, trabalho, família, velhice, morte – marcada por quadros quase cinematográficos. Ora, se “Agora eu quero

cantar” adota uma estrutura também longa e organizada, ela não se dá sob a chave contemplativa e ensaística de *Louvação da tarde*, assumindo uma característica de composição narrativa rítmica e repetitiva, cujo efeito é produzir um tipo particular de meditação: a meditação sobre o sujeito proletarizado. Assim, lembremos do esclarecimento com o qual Candido abre seu ensaio:

É oportuno lembrar que algum tempo antes havia escrito dois poemas também longos, mas diametralmente opostos a este, sendo ambos construídos em torno de algo exterior ao poeta: “Carnaval carioca” (1923) e “Noturno de Belo Horizonte” (1924). O primeiro descreve o movimento colorido dos grupos e da multidão; o segundo é uma espécie de rapsódia do Brasil através de Minas. A partir de “Louvação da tarde” a sua poesia se construirá cada vez mais em torno do próprio eu, numa linha meditativa e analítica acentuada (Candido, 2015, p. 227).

O poema “Agora eu quero cantar”, embora pouco tematizado na fortuna crítica frente a textos como *Pauliceia desvairada* ou “Meditação sobre o Tietê”, ocupa um lugar relevante nesse percurso histórico-formal. Ele retoma a ambição do poema longo, mas o faz deslocando o foco do eu lírico meditativo para a construção de uma subjetividade coletiva. Assim como *Louvação da tarde* se constrói a partir de “um poema-poesia construído com pensamento condicionando o lirismo” (Candido, 2004, p. 232), “Agora eu quero cantar” articula, de maneira rigorosa, uma poética que formaliza algo sobre o lugar histórico de Pedro como sujeito social.

Dessa forma, o poema de Mário também evita um dado observado por Drummond, na já referida crônica, que é o fato de que, mesmo quando os poetas tematizam o trabalho, tendem a preferir o símbolo genérico ao tipo concreto: “cantam simplesmente o trabalho, ou o trabalhador em geral, uma espécie abstrata de trabalhador” (Drummond de Andrade, 1952, p. 94). Essa recusa à generalização simbólica é visível já no modo como o poema se estrutura a partir do nascimento e da infância de Pedro: ao invés de uma infância idealizada, temos uma infância emudecida, “surrada”, funcionalizada, já tomada pela lógica do trabalho doméstico. A passagem precoce da escola para a oficina rompe com a narrativa progressiva da educação como mobilidade social: ao invés disso, o poema mostra como o saber é interrompido e substituído pelo esforço físico, pela exaustão e pela identificação forçada com o aparato técnico.

A experiência de trabalho da existência de Pedro não impede que em certos momentos a vida amorosa se torne importante, fazendo que a construção poética tenha esse eixo entrelaçado. Essas relações amorosas, “cantadas” em tom de crônica urbana, repetem o mesmo padrão de frustração: a primeira namorada está nas mãos de outro, a segunda cai “nos braços de todos”, a terceira traz filhos, doenças e pobreza. Mas o que impressiona é a recusa do trágico sublime. Pedro não sofre dores excepcionais, o eu-lírico enfatiza:

Pedro de preto casou?
E logo vieram os filhos,
Vieram doenças... Veio a vida

Que tudo, tudo aplainou
Nada de horrível, não pensem,
Nenhuma desgraça ilustre
Nem dores maravilhosas,
Dessas que orgulham a gente,
Fazendo cegos vaidosos,
Tísicos excepcionais,
Ou formando Aleijadinhos,
Beethovens e heróis assim:
Pedro apenas trabalhou.
Ganhou mais, foi subindinho,
Um pão de terra comprou.
(Andrade, 2016, p. 439).

“Pedro apenas trabalhou” funciona como fecho interno, aludindo à expectativa de que Pedro, tendo casado, sofrido, criado filhos, pudesse alcançar alguma forma de realização subjetiva. Contudo, o poema progride recusando essa possibilidade. Nessa décima quarta estrofe (versos 144 a 169), o eu-lírico reforça sua intenção de convencer que a desgraça de Pedro não é grandiosa: “Nada de horrível, não pensem, / Nenhuma desgraça ilustre”. Observamos uma construção a partir de uma parataxe narrativa, em que as orações coordenadas sucedem-se quase mecanicamente, imitando o próprio automatismo da existência mediana. A fusão entre sujeito e objeto realiza-se aqui de forma invertida em relação à tradição lírica: o sujeito não simboliza o mundo, mas é simbolizado por ele. A interioridade deixa de se projetar e se dissolve; o corpo de Pedro não se funde com a paisagem para expressar emoção — ele se funde com a máquina, com o expediente, com a ordem das coisas. Também, ao negar “desgraça ilustre”

e “dores maravilhosas”, o poema combate diretamente a tradição romântica e simbolista que conferia dignidade estética ao sofrimento, exaltando figuras marcadas pela dor como gênios ou mártires (os tísicos, os cegos vaidosos, Aleijadinho, Beethoven). Não se pretende transformar o infortúnio em matéria de expressão sublime, não se sublima a miséria e, recusando isso, o foco recai no que realmente possui centralidade, enquanto negatividade, que são as relações de trabalho.

O diminutivo “*subindinho*”, ao lado da expressão “*pão de terra*”, opera como minimização da conquista. Não há ascensão social. Há apenas um leve movimento de sobrevivência. A terra comprada é um “pão” — figura mínima, consumível, que em nada evoca posse ou estabilidade. Tal imagem figura sinteticamente a própria condição social de quem veio da exclusão, isto é, apenas uma conquista de sobrevivência. Seu corpo, seu tempo, seu vocabulário e até seu afeto são moldados pelo trabalho. Pedro é literalmente mutilado pela máquina no exercício de sua função:

Pouco antes de fazer quinze
Anos, na boca da máquina
Um dedo Pedro deixou.
Mas depois de mês e pico
Ao trabalho ele voltou,
E quando em frente da máquina,
Pensam que teve ódio? Não!
Pedro sentiu alegria!
A máquina era ele! a máquina
Era o que a vida lhe dava!
E Pedro tudo perdoou.
(Andrade, 2016, p. 437).

Na construção da relação entre Pedro e a máquina, é fundamental a convergência de diferentes procedimentos expressivos. Por exemplo, temos o uso do enjambement justamente na enunciação da violência do episódio. Em “Pouco antes de fazer quinze / Anos”, o corte do verso interrompe a unidade sintática da idade justamente no momento em que a integridade física de Pedro também será interrompida. O verbo “deixou”, por sua vez, reduz uma mutilação a uma situação verbalmente banal, como se Pedro tivesse simplesmente deixado para trás aquilo que a máquina lhe arrancou, de maneira que a tensão aumenta pela discrepância entre o acontecimento e a reação esperada da personagem. A linguagem não estetiza o ferimento. Ao contrário, elabora-o como dado bruto, em que o eu-lírico não participa emocionalmente da dor, apenas a apresenta como parte do fluxo inexorável de uma vida condenada ao trabalho precário. A frase “mês e pico” rebaixa ainda mais o tom, inscrevendo o cálculo impreciso do tempo operário: tempo quebrado, sem importância individual, sem medida subjetiva. O corpo é descartável, e o sujeito, substituível. O modo de lidar com isso é interiorizar a lógica do capital como destino inevitável. Esse é o ponto mais sombrio do poema: Pedro perdoa — isto é, aceita sua mutilação, aceita a supressão da infância, da natureza, do amor, como parte do que a “vida lhe dava”:

Foi pensando, foi pensando,
 E pensou que mais pensou,
 Teve uma ideia, veio outra,
 Andou falando sozinho,
 Não dormiu, fez experiência,

E um ano depois, num grito,
Louca alegria de amor,
A máquina aperfeiçoou.
O patrão veio amigável
E Pedro galardoou,
Pôs ele noutro trabalho,
Subiu um pouco o ordenado:
— Aperfeiçoe esta máquina,
Caro Pedro! e se afastou.
(Andrade, 2016, p. 437).

O que torna esse poema mais radical que muitos panfletos de denúncia é justamente a ausência de revolta explícita. Pedro não se insurge. Não há nenhum gesto dramático de ruptura. Ao contrário: ele perdoa. Aperfeiçoa a máquina que o mutilou. Identifica-se com ela. Em vez de ódio, o que o move é o impulso de “melhorar” — o que, por um breve instante, parece configurar um caminho de emancipação. Mas esse impulso, também ele, é absorvido pela lógica da fábrica. A cadência anafórica e a repetição do verbo “pensar” constroem um ritmo que imita o esforço maquinal do raciocínio aplicado ao trabalho. No tocante aos recursos sonoros, chama atenção a recorrência de palavras terminadas em *-ou*. Por exemplo, desde a estrofe supracitada e este episódio, encontramos “perdoou”, “deixou”, “voltou”, “pensou”, “aperfeiçoou”, “galardoou” e “afastou”, que tendem à realização monotongada, fazendo sobressair a vogal tônica /o/ e produzindo uma espécie de rima toante que percebemos se tornar importante na passagem. A repetição acústica acompanha, assim, uma sucessão de ações apresentadas como concluídas, cujo arranjo faz com

que sua reiteração passe a ressoar junto à atividade que progressivamente absorve a existência de Pedro, no sentido da reificação, uma vez que também temos nessa cadeia sonora a relação de corpo (mutilação: “Um dedo Pedro deixou”), afeto (“Pedro sentiu alegria! [...] E Pedro tudo perdoou”), inventividade (“Foi pensando, foi pensando [...] / Teve uma ideia, veio outra [...] / A máquina aperfeiçoou”) e trabalho (“Ao trabalho ele voltou” / “Pôs ele noutro trabalho”). Dessa maneira, os recursos expressivos de sonoridade, em consonância com o recorte temático que dá centralidade ao trabalho e à maquinaria, permitem apreender a figuração de um processo pelo qual capacidades qualitativamente distintas do sujeito passam a existir segundo uma mesma racionalidade funcional, dentro de plano de experiência social que possui, ao que tudo indica, correspondência com a crítica de Adorno e Horkheimer (1985) à racionalidade. Na Dialética do esclarecimento, os autores chegam a relacionar os “processos naturais recorrentes e eternamente iguais” ao “ritmo do trabalho” inculcado nos homens submetidos, fazendo da repetição a expressão da permanência da coerção social (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 22). É célebre o argumento de Adorno e Horkheimer (1985) sobre o caráter do saber sob a lógica da dominação. Os filósofos compreendem que num mundo dominado pela razão instrumental “saber” deixa de ser libertador ou emancipador:

O saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo. Do mesmo modo que está a serviço de todos os fins da economia burguesa

na fábrica e no campo de batalha, assim também está à disposição dos empresários, não importa sua origem (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 20).

No argumento dos autores são apontados dois grandes palcos da racionalidade técnica: a indústria (a fábrica) e a guerra (o campo de batalha). O conhecimento técnico-científico está profundamente enredado nas engrenagens do capitalismo: tanto no aumento da produtividade e do controle sobre o trabalho quanto na destruição militar. Com efeito, nos versos supracitados observamos uma encenação rítmica da atividade intelectual reduzida à função produtiva. Em vez de pensar para si, em busca de benefícios próprios e coletivos de classe, Pedro passa a subordinar seus pensamentos e capacidade inventiva ao processo produtivo que organiza sua vida, tratando de melhorar a maquinaria. E quando consegue aperfeiçoá-la, seu “prêmio” é simbólico: um trabalho novo e “um pouco” mais de ordenado. A recompensa não é reconhecimento, mas nova inserção funcional no mesmo sistema.

O gesto de afastamento (“O patrão veio amigável / E Pedro galardoou, / Pôs ele noutro trabalho, / Subiu um pouco o ordenado: / — Aperfeiçoe esta máquina, / Caro Pedro! e se afastou.”) é significativo e devastador, embora o “patrão” tenha lhe ofertado certa promoção. Compreendemos que a força crítica da cena está no modo como a expectativa de transformação é reintegrada ao sistema da exploração, sem deixar traços visíveis de conflito, nem mesmo possibilidade de diálogo. O que se evidencia, portanto, é o modo como a ausência de verdadeira interlocução é constitutiva da relação de dominação. Vale lembrar que,

sobre a organização social brasileira pós-escravista, Caio Prado Jr (*apud* Pasini, 2013, p. 91) declarava: “O que de mais importante se mantém da grande exploração é uma certa maneira de se tratar o trabalhador, identificado como praticamente o equivalente a um instrumento de trabalho. Dessa forma, o assalariado, que veio substituir o escravo com a abolição, encontrou o mesmo ritmo produtivo e estrutura econômica que existiam na época anterior”. Todo o esforço de Pedro foi capturado pelo poder e a tentativa de diálogo se dá como monólogo assimétrico, como indicativo da impossibilidade de que a voz do trabalhador tenha agência discursiva. O que há é uma ordem com vestes de elogio.

Note-se, também, uma sequência de pequenas variações dentro da imobilidade. Não há progresso real, apenas movimentos mínimos: “subindinho”, “ganhou um pão de terra”, “foi galardoado”. Cada passo adiante é, na verdade, reprodução do mesmo. Pedro é subtrabalhador, uma condição que não será superada pela modernização. O tempo não se articula por progressão dialética, mas por acúmulo sem inflexão. Cada etapa da vida é apenas uma fase nova de uma mesma estrutura de injustiça rotinizada. Como elabora o poema:

Vida que foi de trabalho,
Vida que o dia espalhou.
(Andrade, 2016, p. 436).

A escolha do verbo espalhar é fundamental: o dia não estrutura a vida, apenas a dispersa. O trabalho, nesse sentido, não constrói o sujeito — ele o dissolve e o poema

figura esse processo por meio da fragmentação das ações e da ausência de clímax. A imagem condensa a experiência anônima e impessoal do trabalho e da exclusão, como se a poesia não pudesse mais cantar a esperança ou a resistência, mas apenas acompanhar o ciclo esvaziado, em que a lucidez crítica do sujeito poético colide com a ausência de sujeitos históricos organizados.

3.

Pasini (2013) utiliza o termo “engajamento difícil” para abordar a poética de Mário de Andrade, compreendendo que a presença de uma “dificuldade de comunicação poética com uma alteridade vai ser não apenas um tema mas também a forma de um hermetismo estético, da dificuldade de encontrar o ponto exato em que o engajamento é possível” (Pasini, 2013, p. 233). No caso de “Agora eu quero cantar”, o poema não tematiza diretamente esse distanciamento, como é possível encontrar em “Colloque sentimental” ou “Acalanto do seringueiro”, em que Mário tenta se comunicar com o outro popular mas reconhece o abismo que os separa (“Não sabemos nada um do outro, / Não nos veremos jamais”).

Camilo (2014), ao comentar a figura do operário drummondiano, enfatiza como o sujeito lírico reconhece a distância social intransponível, de modo que “a figura do operário permanece um segredo para o sujeito lírico” (Camilo, 2014, p. 48). Assim, é refletido pelo sujeito lírico no poema em prosa “O operário no mar”, de modo exemplar: “Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja

eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo” (Drummond *apud* Camilo, 2014, p. 48). Em Mário, esse reconhecimento não ocorre na chave da culpa pequeno-burguesa, mas na forma de uma opacidade naturalizada. A vida de Pedro é naturalizada como se fosse destino, quando é, na verdade, produto de uma estrutura histórica de exclusão. O poema encena, portanto, uma crônica da alienação sob a forma de uma topografia frustrada: cada tentativa de Pedro de configurar cognitivamente seu lugar no mundo é barrada por um novo imperativo da sobrevivência, por um novo apagamento.

As escolhas de linguagem e suas implicações estéticas e políticas consistem um ponto de reflexão que nos coloca diretamente diante de alguns impasses do modernismo. É preciso não esquecer, conforme já assinalado, que o movimento do poema parte de um sujeito poético que busca “cantar” a história de Pedro. A composição não segue uma forma específica de lirismo que se baseia na expressão emocional direta. Temos, na verdade, uma espécie de enunciação observadora — isto é, quando o eu-lírico assume uma posição reflexiva diante de um conteúdo e opta por relatá-lo poeticamente.

O sujeito poético do poema de Mário de Andrade não entrega a palavra a Pedro. Assim, esse “eu” poético não desaparece diante de Pedro, nem se dissolve em empatia. Ao contrário, é o sujeito responsável por selecionar os episódios, dosar os tons, alternar ritmo e cadência, escolher os momentos de repetição. Pedro não narra sua vida, não tem voz discursiva, não formula seu pensamento. Quando pensa, o poema o representa como alguém que “pensou, pensou, pensou...”, todavia não se sabe o que pensou. O

sujeito poético não conceder voz a Pedro implica reforço do apagamento social? Típico paternalismo intelectual? Ou essa configuração implica uma decisão para acentuar poeticamente uma consciência crítica sobre a realidade objetiva?

O poema se organiza como montagem de uma vida silenciosa, elaborada por alguém que tem linguagem e consciência, contudo escolhe não estetizar nem compensar esse silêncio. Tal gesto e escolha seria uma crítica à tradição literária brasileira que, desde o romantismo até o regionalismo de 1930, muitas vezes dava ao pobre uma voz idealizada, infantilizada ou simplificada? Vale lembrar que Bueno (2016) identifica e analisa tensões fundamentais nas décadas de 1920 e 1930. O autor concorda que “a incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período”, porém, considera que mesmo emergindo uma predominância de personagens “pobres”, havia um impasse devido ao fato de que, “para a intelectualidade brasileira daquele momento [décadas de 1920 e 1930], o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos” (Bueno, 2016, p. 24).

Diante dos impasses indicados por Bueno (2016), a parte óbvia é que Pedro não é idealizado, conforme já assinalado anteriormente em diálogo com Drummond (1952). Os dilemas partem também da distância social, da necessidade de apreender o subtrabalhador em sua negatividade de uma subjetividade de não-sujeito social. *Alguém que pelo dado estrutural da sociedade é menos-que-sujeito*. Uma das

partes mais ambíguas talvez seja a décima sétima estrofe (versos 193 a 200), penúltima da composição:

Havia, Pedro, era a morte,
Era a noite mais escura,
Era o grande sono imenso;
Havia, desgraçado, havia
Sim burro, idiota, besta,
Havia sim, animal,
Bicho, escravo sem história,
Só da História Natural!...
(Andrade, 2016, p. 440).

A enunciação que durante boa parte do poema mantém Pedro como matéria narrada aproxima-se da apóstrofe lírica quando a voz passa a interpelá-lo diretamente: “Havia, Pedro, era a morte”. Para Kayser (1976), a apóstrofe ocorre quando a objetividade situada diante do eu se transforma em um “tu”, fazendo a expressão nascer desse encontro. O vocativo “Pedro” reduz então a distância que sustentava a narração e prepara a violenta sequência final. A escolha de palavras como “burro”, “idiota”, “besta”, “animal” e “bicho” não é neutra. Essa passagem, embora carregada de revolta e amargura, exige atenção. A tensão entre forma e conteúdo, entre denúncia e naturalização, entre revolta e animalização, entre expressão e silêncio, entre sonho e devastação, estrutura esse trecho final do poema de maneira dialética. Como lembra Candido, a literatura brasileira realiza-se como “superação constante de obstáculos”, e talvez um dos maiores obstáculos tenha sido — e ainda seja — dizer o trabalhador sem mitificá-lo ou sem alçá-

-lo à figura de “segunda categoria”. Candido nos lembra que, na literatura brasileira moderna, sobretudo a partir do Modernismo, há uma revalorização do nacional não como pitoresco ou exótico, mas como problema. Nesse sentido, Pedro é figura-problema, no poema, também dialeticamente de uma problemática da própria atenção ao trabalho como categoria histórica e social no processo artístico do modernismo.

Para Candido (2010), o modernismo foi um ponto de inflexão radical da literatura brasileira, em vista do transcurso inicial do século XX. O crítico afirma: “O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária” (Candido, 2010, p. 126). Nesse argumento, a literatura modernista é um movimento de desrecalque. Os temas até então silenciados — mestiçagem, cultura popular, elementos africanos e indígenas — emergem como material expressivo legítimo. O próprio Mário de Andrade é utilizado como exemplo crucial para este argumento:

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura (Candido, 2010, p. 127).

A metáfora do recalque vem da psicanálise freudiana: refere-se à persistência de elementos reprimidos da vida psíquica, que retornam de forma distorcida, sob expressão sintomática. Candido (2010) a adapta à história cultural: o que a cultura nacional havia reprimido — a mestiçagem, o negro, o indígena, o popular, o grotesco — retorna agora como centro da criação estética. Esse processo se torna possível graças a uma inflexão crítica. A nova geração modernista não deseja apenas dar voz ao popular: deseja reelaborá-lo de forma simbólica e complexa. É por isso que *Macunaíma*, por exemplo, não é apenas uma celebração do folclore: é também uma paródia da própria tentativa de identidade nacional.

Como se percebe no próprio ensaio de Candido (2010), o lugar do trabalhador e das relações de trabalho permanece marginal ou colateral nesse processo de desrecalque. Essa ausência na argumentação do autor levanta a possibilidade de refletir que a figura do trabalhador, a exploração de classe ou as relações concretas de produção, permanecem, por consequência, fora da economia simbólica do desrecalque. Inclusive, parece ser algo que o próprio Mário vai Tateando ao longo de sua trajetória. Já em 1942, Candido (*apud* Lafetá, 1986) tentou esboçar uma primeira classificação dessa trajetória, apontando diferentes aspectos (o poeta do folclore, do cotidiano, de si mesmo e do “eu mais o mundo”), maneiras (a de combate modernista, a do encantamento rítmico e a do despojamento essencial) e temas (o Brasil, o amor, o autoconhecimento). Lafetá (1986), ao retomar esse esquema décadas depois, observa que faltava ainda uma peça decisiva — algo que só se tornaria visível nos livros finais do poeta: o “poeta político”, que assume

uma maneira de “combate engajada” e elege o “choque social” como seu tema central para dizer as estruturas da violência histórica.

É nesse momento de viragem final que se inscreve o poema “Agora eu quero cantar”, pertencente ao volume *Lira Paulistana*. Nele, a elaboração lírica não mais busca o encantamento, nem a afirmação identitária do “eu lírico”, mas sim uma espécie de apagamento voluntário — um despojamento formal que visa dar figura ao que geralmente era excluído da representação artística: o subtrabalhador. “Pedro apenas trabalhou”, diz o poema com crueza desarmante. Ao acompanhar os ciclos repetitivos de nascimento, trabalho, desejo frustrado e morte, a estrutura do poema buscar dar forma da opressão social, convertendo a existência de Pedro numa cifra da experiência coletiva de uma fração de classe.

Mas não somente isso. “Pedro apenas trabalhou” é índice de que no capitalismo o trabalho é despido de qualquer significação substantiva. Isso ocorre porque a sua dimensão social não é conferida por relações interpessoais ou comunitárias, na verdade é constituída de forma reflexiva e abstrata: “no capitalismo, trabalho e seus produtos criam uma esfera de relações sociais objetivas [...] o papel mediador específico do trabalho no capitalismo aparece necessariamente em forma objetivada e não diretamente como atributo do trabalho” (Postone, 2014, p. 201). Aqui se estabelece uma virada crucial: o trabalho não é mais reconhecido como elo social visível e dotado de valor simbólico, mas como operação técnica objetivada, mediada por abstrações como tempo socialmente necessário e valor.

No gesto de apreensão objetiva, que percorre a vida de Pedro do nascimento à morte, não haveria algo como uma epopeia negativa da servidão moderna? O que o poema de Mário apreende, portanto, em sua atitude épica, é essa forma histórica de existência em que a vida é absorvida pela lógica do valor, sem exterioridade possível.

A crítica desenvolvida por Postone (2014) parte da hipótese fundamental de que o trabalho no capitalismo não é apenas explorado. Sobre esse aspecto, vale auferir diretamente na fonte, embora extenso, sua proposta do trabalho como a própria forma de mediação social abstrata que estrutura as formas de dominação moderna:

Eu argumento que o significado da categoria do trabalho é diferente do que geralmente tem sido aceito: ela é historicamente específica, mas não trans-histórica. [...] Como elaborarei, o caráter historicamente específico desse trabalho está relacionado de maneira intrínseca à forma de interdependência social característica da sociedade capitalista. Ele constitui uma forma de mediação social historicamente específica, quase objetivo que, no âmbito da análise de Marx, serve como o fundamento social central das características essenciais da sociedade. É essa reconsideração da importância do conceito marxiano de trabalho que fornece a base da minha reinterpretação de sua análise do capitalismo e coloca em seu centro considerações de temporalidade e uma crítica da produção, preparando o terreno para uma análise da moderna sociedade capitalista como sendo direcionalmente dinâmica e estruturada por uma forma historicamente única de mediação social que, apesar de socialmente constituída, tem um caráter abstrato, impessoal e quase objetivo.

Essa forma de mediação é estruturada por uma forma historicamente determinada de prática social (o trabalho, o capitalismo) e, por sua vez, estrutura ações, visões de mundo e disposições das pessoas (Postone, 2014, p. 19).

Dessa forma, o trabalho não é base de emancipação. Trata-se, segundo o autor, da própria forma social de sujeição, mediada pela lógica do valor. Isso permite pensarmos que Pedro não é alienado apenas porque não controla os meios de produção — ele é alienado porque sua própria forma de vida é constituída por essa lógica abstrata, que converte vida em força de trabalho e tempo vivido em tempo abstrato.

Seria possível afirmar que a existência de Pedro é restringida pela lógica objetiva e histórica da dominação abstrata, própria ao capitalismo moderno? A precariedade material sugeriria para uma resposta negativa, em vista do início da industrialização no período de publicação? O Brasil não está fora da modernidade capitalista, como muitas vezes se pensou. Schwarz (1990) tem estudo importante sobre isso, sendo que o argumento abaixo é decisivo:

Contrariamente ao que as aparências de atraso fazem supor, a causa última da absurda formação social brasileira está nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja atualidade as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte tão legítima e expressiva quanto o decoro vitoriano. Isso posto, digamos que o Brasil se abria ao comércio das nações e virtualmente à totalidade da cultura contemporânea mediante a expansão de modalidades sociais que se estavam tornando a execração do mundo civilizado (Schwarz, 1990, p. 39).

As formas arcaicas que persistem na estrutura social brasileira não contradizem a lógica moderna do capital; são modos locais de sua realização. Tal aspecto converge com Postone (2014), em nível teórico mais geral: o capitalismo moderno não é definido apenas por seu estágio tecnológico ou por sua organização jurídica, mas pela forma social de mediação do trabalho. Pedro, a figura central do poema de Mário, vive num Brasil ainda não plenamente industrializado, mas já inteiramente subsumido à lógica do valor.

Nesse âmbito, um olhar mais detido na espacialidade no poema é importante. Na construção do poema, o espaço não é nunca um mero pano de fundo. Observamos nele tanto realidade concreta quanto construção simbólica, ambas configuradas por determinações de classe, história e ideologia. O percurso de Pedro é marcado por repetidos embates com instituições como a família, a escola, a oficina/fábrica e o trabalho, cujos espaços passam a organizar as interdições de sua trajetória. A espacialidade estruturante do poema, com seus planos obliterados e serras inatingíveis, compõe, portanto, uma estrutura simbólica da exclusão.

Do ponto de vista da experiência fabril, não sabemos com o que Pedro trabalhava nem onde trabalhava. A oficina e a fábrica são mais do que lugares de trabalho — são instâncias topográficas da dominação impessoal à qual Pedro é submetido, espaços nos quais a sua subjetividade é dissolvida, moldada e, ao fim, anulada. Pedro é retirado da escola justamente quando começa a encontrar nela algum tipo de prazer cognitivo, voltado à “História Natural”: “Tudo o rapaz obrigado / Pela oficina largou. / Perdeu alguns dentes e antes, / Pouco antes de fazer quinze / Anos, na boca da máquina / Um dedo Pedro deixou.” (Andrade,

2016, p. 437). A contenção da linguagem é a forma de fazer da violência algo normativo, quase banal: o espaço da oficina não fere Pedro enquanto sujeito excepcional, mas enquanto sujeito substituível. Vale destacar a importância dessa característica do espaço-oficina no poema, pois a concebemos como inscrição simbólica de uma forma social que separa o sujeito de si e o captura numa lógica produtiva indiferente ao seu corpo, à sua idade e ao seu desejo. O sujeito poético, espécie de narrador lírico-épico, acompanha a vida de Pedro como quem mapeia uma estrutura, como quem revela a lógica social invisível da forma de vida proletária na sociedade brasileira de então.

E é significativo que o único conhecimento acumulado por Pedro – aquele relativo à “História Natural” – seja aquele que também define sua condição final: “animal, / bicho, escravo sem história, / só da História Natural!” (Andrade, 2016, p. 440). Aqui, o saber que Pedro cultivou com entusiasmo na infância retorna como signo da sua privação última⁵. Sobretudo, a escolha vocabular, aqui,

⁵ Os versos, a nosso ver, também carregam certa reflexão do próprio poeta sobre a subjetividade lírica, implicando aí, nesses versos finais, uma dimensão da constituição histórica da subjetividade moderna e a especificidade da subjetividade lírica na obra de Mário de Andrade. Nesse sentido, vale lembrar do argumento de Pasini (2013, p. 88): “[a] constituição da subjetividade lírica, cuja matriz prática é a constituição do indivíduo moderno, é um processo, com dinâmica própria, que envolve essencialmente a emancipação do sujeito dos vínculos diretos e restritivos da natureza e da cultura. O percurso perfeito de constituição subjetiva como emancipação é somente um ideal mesmo na história europeia, em que a emancipação é mediada por um vínculo restritivo e dominador de segunda natureza – a forma mercadoria – na sua matriz prática, e, na esfera da individuação, pela transformação do ideal de emancipação em autoconservação

talvez seja o momento que mais dramatiza a dualidade de posições que estrutura o poema, entre a figura lírica de Pedro e o sujeito poético que “canta” sua história, demarcando a própria impotência encarnada pela busca de alteridade. A linguagem alcança expressar que não é apenas o destino de Pedro que se narra, mas a própria lógica poética — e, com ela, a estrutura social que permite que certas vidas sejam apenas contadas, nunca vividas.

4.

Qual a relação entre lírica, trabalho e sofrimento? “Pedro apenas trabalhou. / Trabalhou, / Se mexendo trabalhou / O dia inteiro. / exausto. / Até morrer.” (Andrade, 2016, recorte nosso de diferentes versos). Não há como se furtar à secura implacável destes versos, nem à sua cadência sem saída. A repetição — que poderia ser ênfase — aqui é puro esgotamento, ruína da linguagem sobre si mesma, até que só reste o verbo nu: trabalhar. Acreditamos que a construção poética de Mário de Andrade, como vimos lendo, deixa flagrar em toda sua contundência uma “noção desideologizada do esforço”, conforme termo de Schwarz (1990). No contexto do argumento do autor, na sociedade

subjetiva. [...] Fundamental para a compreensão da subjetividade lírica mariodeandradiana, cuja mediação é outra, é acompanhar o processo que a subjetividade moderna enfrentou para consolidar-se como conceito e como interioridade do sujeito lírico e observar seus momentos de indefinição diante de obstáculos objetivos”. No modernismo brasileiro, a concepção fortemente associada à tradição romântica e pós-romântica europeia, de que o sujeito lírico é expressão de uma interioridade profunda, de um eu íntimo e autêntico, encontra limites objetivos e históricos no interior de um país marcado por modernização conservadora e desigual.

brasileira o trabalho não é respeitado como função social (pela herança da escravidão) e tampouco é recompensado simbolicamente como nas sociedades capitalistas burguesas centrais. Sobre isso, para Schwarz a personagem Dona Plácida do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* é exemplar: “O trabalho indiferente à finalidade concreta [...] e sem objetivo além do salário, pertence ao universo do capitalismo. Ao passo que a nenhuma estima pelo esforço é do universo escravista” (Schwarz, 1990, p. 68).

Tal aspecto é instigante, pois constitui um dos modos como o poema “Agora eu quero cantar” dá forma ao sofrimento histórico. É até possível concordar com Dunker (2015) quando afirma que “as obras artísticas possuem valor paradigmático, tanto por sintetizarem traços da experiência de sofrimento de uma época quanto por prescreverem, incitarem e definirem qual tipo de sofrimento pode ser reconhecido” (Dunker, 2015, p. 356). Contudo, o fato é que a experiência de sofrimento vinculada à experiência do trabalho hegemonicamente não foi um “tipo de sofrimento reconhecido” na produção literária. Ao longo da ficção moderna, por exemplo, o trabalho enquanto matéria ficcional foi considerado como uma matéria hostil e rebaixada, sendo que “um dos problemas sempre presente é se a classe trabalhadora é um tema apropriado para ficção”, — afinal, “como acreditar que havia material relevante na vida de pessoas que passam a maior parte do tempo trabalhando” (Williams, 2011, p. 314).

No caso do poema aqui analisado, observamos que um modo de figurar a experiência das relações de trabalho é acentuando o esforço como vivido em sua brutalidade sem mediação simbólica e, para usar uma expressão de

Schwarz (1990, p. 68), “despido de mérito intrínseco”. Vale a pena relembrar um trecho, embora breve, do romance de Machado de Assis no que se refere ao episódio de Dona Plácida:

Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia. (Assis, 1997, p.83)

A personagem é exemplar não por sua força, mas por seu destino comum: “a vida de Dona Plácida cabe em poucas linhas, onde alternam os trabalhos insanos, as desgraças, doenças e frustrações”, o que, longe de empobrecer sua presença estética, lhe confere “o efeito atroz do episódio” (Schwarz, 1990, p. 67). Conforme o autor, está aí um “ápice de frustração histórica”, pois trata-se da apresentação cruel do trabalho sem mérito ou valor, em plena era burguesa. Nesse sentido, “a pobreza despojada até mesmo de consoações é não só um retrato da destituição, como também um resultado crítico, um elemento de razão indispensável a uma concepção social mais avançada” (Schwarz, 1990, p. 69). O que em sociedades capitalistas centrais se sublimou na “ética do trabalho”, no Brasil será humilhação tornada norma: trabalhar muito e nunca o suficiente, ser devota e nunca respeitada, cumprir todas as funções sociais e, no entanto, sofrer — sempre sofrer. Como nota o autor, “a vida

honesto e independente não está ao alcance do pobre, que aos olhos dos abastados é presunçoso quando a procura, e desprezível quando desiste” (Schwarz, 1990, p. 68).

Parafraseando Lafetá (1986), está aí o choque político de Mário. Conforme o autor assinala, “à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 30 e que a burguesia soluciona através da ditadura e da traição aos seus princípios igualitários, corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cândida que protesta” (Lafetá, 1986, p. 15-16). Formalmente, o protesto se articula em “Agora eu quero cantar” com a repetição de expressões, criando uma cadência mais forte do que qualquer rima, pois organicamente ligada ao movimento do poema. Conforme observou Kayser (1976, p. 231), a propósito da linguagem da canção, determinadas “palavras-chaves” podem reaparecer na composição adquirindo a cada retorno conteúdo e profundidade maiores. Mário usa essa técnica de forma estratégica para representar a circularidade de uma vida sem crescimento, elevação e mobilidade, contra a crença de que o crescimento industrial levaria, ainda que por mediações dolorosas, à integração social – ideia que se desdobra na figura do trabalhador disciplinado, que troca seu corpo por estabilidade, sua infância por consumo futuro.

No final do poema, o recurso da repetição se radicaliza. O nome de Pedro se dissolve: “Pedro, Pedrinho, José, Francisco...” – ele já não é um só, porém muitos, qualquer um, que pertença a fração da classe trabalhadora subalternizada. O efeito possui uma recusa ao consolo religioso, ao idealismo burguês, à exaltação da miséria como redenção. Ao contrário do que esperaria a tradição romântica ou

realista, a morte de Pedro não é trágica nem significativa — é estatística. A cifra exemplar da nova forma de vida que se configurava nas franjas do sistema literário brasileiro. Não mais o senhor de engenho, nem o vaqueiro das paisagens rústicas do século XIX; mas o trabalhador urbano, que já não possui nem a dignidade idealizada do camponês, nem a potência simbólica do revolucionário.

Escrito, pelo menos, desde o final da década de 1930 (Cunha, 2022), em meio aos anos formativos do Estado Novo e na acentuação do acirramento das tensões sociais e políticas com o interesse burguês pela modernização do país, o poema expressa já contradições dos anos iniciais do nacional-desenvolvimentismo. Contra esse pano de fundo de uma nação que se sonhava coesa e ascendente, a trajetória de Pedro figura a história dos vencidos. Implica, assim, uma experiência estilizada que corresponde, pensando com Adorno (2009), a uma necessidade estética: figurar que a história “muito triste” de Pedro é comum porque está na base estrutural do desenvolvimento brasileiro: a constituição de uma força de trabalho funcionalmente mutilada, mantida numa condição de subalternidade permanente, pelo próprio movimento interno da modernização. Pedro não está fora da modernização; na sua trajetória, essa contradição é crucial, seu corpo sofre nesse processo de uma industrialização sem cidadania.

Seguindo adiante com essa reflexão, parece-nos que ganha maior clareza quando contextualizada nas condições histórico-sociais de sua época, atravessada pelo populismo getulista e por um avanço acelerado da mercantilização tanto da força de trabalho quanto dos vínculos sociais no Brasil. Sobre isso, afirma Ianni (1975)

Em última instância, o populismo das cúpulas burguesas produz ou acelera a formalização do mercado de força de trabalho. Liberta os trabalhadores dos laços patrimoniais ou comunitários que impregnavam as relações de produção na sociedade agropecuária ou nos segmentos da economia determinados tradicionalmente pelo mercado externo. Com o tipo de política de massas adotada pelo populismo ocorre provavelmente o último ato de dissociação entre os trabalhadores e a propriedade dos meios de produção, em especial no nível da mentalidade dessas pessoas. Os processos socioculturais e políticos que acompanham a ressocialização do trabalhador no ambiente urbano-industrial reduzem a importância relativa do valor de uso, em benefício do valor de troca. Em particular, os mecanismos inerentes ao consumismo — intensificado e generalizado pela ação da indústria cultural — aceleram a adoção do princípio de mercantilização da força de trabalho e das relações sociais em geral (Ianni, 1975, p. 138-139).

Pedro é uma vida sem história, uma dor sem linguagem, uma morte sem diferença; tudo isso dentro desse processo de “ressocialização do trabalhador no ambiente urbano-industrial”, que o poema apreende como matéria poética e a estiliza. A industrialização das décadas de 1930 e 1940 produziu, sim, uma urbanização acelerada. Entretanto essa urbanização não foi acompanhada pela universalização do emprego formal nem pela estruturação do mercado de trabalho, revelando-se como a única forma possível de vida. Não há mais vínculo com a terra, com o ofício, com a comunidade. Pedro não questiona a estrutura — apenas tenta se adaptar. De acordo com Cardoso (2019), a modernização da

força de trabalho não possibilitou garantir reconhecimento pleno, dignidade social e cidadania real à maioria dos brasileiros: “apesar da adesão dos trabalhadores à utopia varguista, e de sua luta por dar faticidade à cidadania regulada, as recompensas a ela associadas foram, quase sempre, insuficientes para assegurar a ‘valorização integral do homem brasileiro’” (Cardoso, 2019, p. 217).

Concluindo, embora “Agora eu quero cantar” acompanhe linearmente uma vida inteira (do nascimento ao túmulo), o ponto de vista a partir do qual essa trajetória é estabelecida, ao contrário, é o da imobilidade. A voz que canta Pedro e o olhar que recompõe sua trajetória ressalta a frustração, em como a “serra” perde altura e finalmente cede lugar ao plano “devastado e sem valor” (Andrade, 2016, p. 440). Nesse sentido, a técnica de Mário em “Agora eu quero cantar” encontra um de seus momentos mais consequentes na maneira como a sucessão temporal da vida de Pedro se deixa apreender também como organização do espaço. Visto desse ângulo, o poema realiza uma operação mais complexa do que a simples inclusão do trabalhador entre os temas da poesia modernista. Em carta a Drummond, de 10 de novembro de 1924, Mário afirmou: “Nós temos que dar ao Brasil o que ele ainda não tem e por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente” (Drummond de Andrade, 2002, p. 51). Desse interesse anunciado até a escrita do poema aqui abordado passaram, pelo menos, dez anos. A aspiração a uma coletividade brasileira dotada de princípio comum, que Pasini (2013) reconhece como parte de uma disposição fraterna, altera-se e se constitui, ao que parece, em “Agora

eu quero cantar” uma figuração profundamente negativa. Que “alma” comum poderia coexistir com a desumanização da maquinaria e da modernização periférica? Daí que a própria tradição do poema narrativo e heroico é, então, atualizada e reconfigurada formalmente pelas condições históricas do presente urbano-industrial. O que aí se contempla talvez seja a visão poética de quando a disposição fraterna de sua poesia se radicaliza politicamente sem encontrar uma transitividade social simples entre o intelectual e as classes populares. No presente, quando a velha centralidade política do operariado se fragmentou e as populações espoliadas aparecem sob formas heterogêneas de trabalho e cada vez mais desorganizadas, o problema se torna, ao que tudo indica, ainda mais difícil.

O poema não estetiza o sofrimento — ele o reitera, como a própria história brasileira reiterou a exclusão, geração após geração. Assim, a “história muito triste” de Pedro (“Pedrinho, José, Francisco...”) é de uma experiência numa modernidade truncada, marcada pela escola, pela fábrica, pela máquina e pelo salário, contudo sem os direitos ou os sentidos que, em tese, deveriam acompanhar esses dispositivos da modernidade. O poema, ao negar à dor de Pedro qualquer elevação lírica, realiza a meu ver uma operação crítica, que é a busca de reconstituir formalmente a experiência de uma existência social produzida para não deixar rastro. Ele é o que a transição histórica criou: um subtrabalhador sem épica, que a modernização periférica à brasileira não redime e cuja vida se confunde com o tumulto.

Referências

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Tradução de Marcos Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. **71 cartas de Mário de Andrade**. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1963.

ANDRADE, Mário de. **De Pauliceia Desvairada a Lira Paulistana**. São Paulo: Martin Claret, 2016.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. *In: Obras Completas*: vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

BENJAMIN, WALTER. **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Ed. USP/Unicamp, 2016.

CANDIDO, Antonio. O Poeta Itinerante. *In: O Discurso e a Cidade*. 5ª. Edição. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2015, p. 227-246.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. *In: _____*. **Literatura e Sociedade**. 11ª. Edição. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2010, p. 117-145.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. *In: _____*. **Literatura e Sociedade**. 11ª. Edição. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2010, p. 13-25.

CAMILO, Vagner. Figurações espaciais e mapeamentos na lírica social de Drummond. **Redobra**, Salvador, n. 13, p. 35-66, 2014.

CARDOSO, Adalberto Moreira. **A Construção da Sociedade do Trabalho no Brasil**: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades. 2 ed. Rio de Janeiro: Amazon, 2019.

CUNHA, Bruna Araujo. Arte de combate: a atuação de Mário de Andrade na Era Vargas. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 24, p. 137-152, 2022.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma:** uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Carlos e Mário:** correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Passeios na ilha:** divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1952.

IANNI, Octávio. **A formação do estado populista na América Latina.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária.** 6ª ed. Tradução: Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin** — O marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da Intimidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PASINI, Leandro. **A apreensão do desconcerto:** subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Nankin, 2013.

POSTONE, Moishe. Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx. tradução Amilton Reis, Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2014.

SALES, José Batista de. “Agora eu quero cantar”: um poema narrativo de Mário de Andrade. **Itinerários**, Araraquara, n. 33, p. 123-137, jul./dez. 2011.

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

WILLIAMS, Raymond. O romance industrial galês. *In: Cultura e Materialismo.* Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 291-315.

Da verdade ao *similvero*: a subversão do gênero policial nas histórias de Montalbano

Júlio Pimentel Pinto

La Verità è totalmente diversa.

Andrea Camilleri. *Il metodo
Catalanotti*

I.

2020, plena pandemia. Como o comissário Salvo Montalbano, personagem do escritor siciliano Andrea Camilleri, reagiria à impossibilidade de cumprir suas rotinas repletas de prazer e idiossincrasia? Sair de casa, comer na trattoria de Enzo, caminhar até o farol ou mergulhar nas águas de Marinella? De que forma — ele, um sujeito nada afeito à tecnologia — lidaria com um mundo em que o computador se tornou inevitável? Como seguiria as pistas e resolveria seus casos sem as reuniões e as trocas significativas de olhares com os auxiliares Fazio ou Augello, sem a prontidão confusa do divertido Catarella?

Camilleri, que morreu em 2019, pouco antes de fazer 94 anos de idade, estreou tardiamente na literatura após uma sólida e celebrada carreira no teatro, como diretor, professor e dramaturgo. Seu primeiro livro de ficção — *Il corso delle cose*,¹ um romance histórico — saiu em 1978

¹ *Il corso delle cose*. Palermo: Sellerio, 1978.

e já trouxe as linhas gerais da ambientação da futura e longa lista de obras, mais de cem, que escreveria depois. A ação transcorria numa cidade imaginária da Sicília, muito parecida com a Porto Empèdocle natal do escritor, e os diálogos faziam uso de uma estranha língua, que misturava italiano, siciliano e um mosaico de expressões populares, transcritas da língua falada, que ditavam o ritmo da leitura e, no início, sempre surpreendiam os leitores.

A *Il corso delle cose*, seguiram-se, entre 1980 e 1993, mais quatro romances históricos, que ampliaram e consolidaram o universo ficcional camilleriano. Todos foram bem recebidos pela crítica e pelo público, mas nada que se comparasse ao impacto provocado pela publicação, em 1994, de *A forma da água*,² primeira aventura de Salvo Montalbano. O sucesso do policial surpreendeu o próprio autor, que declarou em diversas entrevistas posteriores que não pretendia transformar o comissário em personagem frequente, mas, ante a ampla recepção, optou por aprofundá-lo — e assim Montalbano viveu literariamente em mais vinte e sete romances, seis coletâneas de contos e numerosas histórias lançadas em obras coletivas ou em periódicos. Ultrapassou as páginas dos livros e alcançou a televisão, em séries de grande repercussão.

Os dois últimos romances protagonizados por Montalbano — *Il cuoco dell'Alcyon*, de 2019, e *Riccardino*, de 2020 — haviam sido escritos anos antes: *Il cuoco dell'Alcyon* antecedeu em apenas três meses a morte do autor e Riccar-

² No original, *La forma dell'acqua*. Palermo: Sellerio, 1994. A edição brasileira, com tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo, saiu pela editora Record, em 1999. No original, todos os romances da série de Montalbano foram publicados pela editora Sellerio, de Palermo.

dino foi lançado postumamente, encerrando a trajetória do detetive. O último caso de Montalbano a ser escrito — sua 26ª aventura — foi, portanto, *Il metodo Catalanotti*, de 2018. Tal qual Camilleri, o comissário Salvo não viveu a pandemia, mas seus leitores certamente gostariam de ver como Camilleri reinventaria seu personagem mais famoso, para situá-lo no estranho e mórbido ano de 2020, e assim exporia uma vez mais os tortuosos caminhos do método investigativo de Montalbano e de sua singular percepção da verdade — dois dos aspectos mais singulares do comissário da fictícia cidade de Vigàta. Diferentemente da maioria dos registros tradicionais da narrativa policial, ao longo dos romances que protagonizou, Montalbano não segue o caminho rigoroso do raciocínio lógico e objetivo de um investigador analítico; ao contrário, sempre privilegia a intuição e deixa-se levar pelas sugestões dos sonhos ou de leituras.

Desde o inicial *A forma da água* até o tocante e derradeiro *Riccardino*, o leitor acompanhou as oscilações do humor do comissário e, juntamente com elas, a variação de procedimentos e sua descrença no valor absoluto da verdade. Foi dessa maneira, inclusive, que as histórias de Camilleri puderam ultrapassar a barreira do mero — embora importante — entretenimento e sugerir debates e reflexões mais amplas e profundas, que abarcam desde a diluição das fronteiras do gênero policial até a problematização dos mecanismos de representação ficcional.

II.

Camilleri, de fato, preocupa-se pouco com a ideia de gênero e constância de alguns elementos que caracterizaram ou

caracterizam a narrativa policial e que são habituais no *giallo*. Reconhece que as matrizes genéricas tiveram, no caso do policial, papel duplo. Por um lado, o afirmaram como gênero específico e o marcaram definitivamente. Por outro, o tornaram repetitivo e produziram incontáveis sucessões de clichês, mesmo quando pretendiam — seguindo uma disposição, para alguns, “pós-moderna” — caricaturá-los ou fazer do texto uma floresta de signos e citações.

O primeiro aspecto, uniformizador, fez surgirem tendências diferentes dentro do gênero, mas com elementos que tornavam sua associação pertinente. Assim é possível reunir no mesmo agrupamento autores tão diferentes como Dashiell Hammett, Raymond Chandler ou Agatha Christie, Georges Simenon ou Arthur Conan Doyle, Manuel Vázquez Montalbán ou Massimo Carlotto, Leonardo Sciascia ou Francesco Recami. As diferenças são de diversas ordens, o que inclui a distinta construção da ambientação, o grau de crueza empregado nas partes descritivas, o procedimento distinto de desvendamento da trama e de revelação do criminoso, a própria qualidade literária do texto, a caracterização do crime individual ou orquestrado pelas grandes corporações, a ironia, o horror, a denúncia ou a comédia.

A repetição de circunstâncias, o uso reiterado de clichês e a contínua focalização no personagem do detetive deram ao policial, em muitos casos, feição mais de entretenimento do que de arte. Passaram a ser livros esquecíveis e esquecidos, lidos a bordo do trem ou do avião, e às vezes deixados lá mesmo. As histórias saíam da memória logo depois de terem sido lidas, porque o objetivo da leitura era apenas descobrir o assassino, importando pouco ou nada o restante

da narrativa, visto como mero entorno. Dessa forma, um gênero que pôde ser grandioso — se lembrarmos que tudo começou com Edgar Allan Poe — tornou-se mercadoria barata.

Algumas iniciativas pretensamente sofisticadas apenas reforçaram sua banalização ao investirem na exposição das matrizes e no tom calculadamente artificial das tramas. Deixar claro para o leitor que se está brincando com as matrizes do gênero é interessante na primeira leitura, mas também pode se tornar repetitivo e devolve o policial para a mesmice dos ambientes sórdidos e soturnos, repletos de estrangeiros que falam mal a língua, de prostitutas e gigolôs, de bandidos menores, de álcool e fumaça à meia-luz. Assumidamente artificiais, tais tramas se passam em ambientes evidentemente criminosos e repetem ou simulam situações de romances policiais célebres. Flertam, assim, com um mundo que o leitor já conhece e espera encontrar quando busca um livro desse gênero. O fôlego dessas meta-narrativas é em geral curto: o jogo de citações provoca a curiosidade pela decifração, mas pode ser insuficiente para qualificar um texto literário.

Para adensar o romance policial, alguns autores também recorreram ao acúmulo de informações sobre um determinado tema. A intenção, no caso, além de revelar erudição, era produzir outros interesses na leitura, que acabassem por se encaixar melhor ou pior na trama central, num quebra-cabeças geralmente rígido: longas dissertações sobre elementos arbitrários — por exemplo: facas, violinos e charutos — que só periféricamente se relacionavam aos crimes ou à lógica e ação de desvendamento. A pesquisa que sustenta o uso das informações pode ser bem desen-

volvida, mas sua presença no romance é ostentadora, tanto porque se empenha em explicitar a qualidade da preparação da obra, quanto por ter a expressa disposição de fazer com que o livro seja lido de forma distinta da do policial comum. Algo de orgulho vige sob a demonstração da pesquisa, e o resultado soa falso.

Nas histórias de Montalbano e nos romances históricos, Camilleri mostrou-se sempre despreocupado em relação às tentativas de valorização do gênero policial — e da própria obra — por meio de atualizações e de interveniência de concepções estéticas renovadas. Optou, ao contrário, por valorizar o sentido original do policial — que leva das pistas à razão —, assumiu, atenuando, a marca da narrativa sciasciana de denúncia de uma sociedade corrompida e subverteu parte importante das matrizes do gênero. Ironizou, ainda, as classificações internas ao gênero e a desqualificação da narrativa policial por parte da crítica literária. Na parte final de *La gita a Tindari*, por exemplo, o diálogo com seu vice-comissário Mimì Augello resume a concepção de Montalbano sobre a crítica ao gênero policial. Depois de expor longamente a maneira como achava que os crimes haviam acontecido, ouve o comentário meio descrente de Augello: “*Aí há certamente muita fantasia. Quando você se aposentar pode pôr-se a escrever romances*”. Montalbano retruca rapidamente: “*Certamente escreveria gialli. Mas não vale a pena*”. “*Por que diz isso?*”, pergunta-lhe Mimì. A resposta de Montalbano é irônica:

Os romances *gialli*, segundo uma certa crítica e certos catedráticos, ou aspirantes a tal, são considerados um

gênero menor; tanto é verdade que nem aparecem nas histórias literárias³.

O jogo com o gênero e o reconhecimento de si mesmo como personagem reaparece em histórias posteriores de Montalbano. Logo no início de *La danza del gabbiano*, ele reclama da pouca semelhança física com Luca Zingaretti, ator que o representa na série televisiva.⁴ Mais à frente, no mesmo romance, faz considerações acerca da relação entre narradores e autores e conclui que seria “*uma maravilha se ele não conseguisse mais contar as histórias a Camilleri*”⁵

A despeito da óbvia e explicitada diferenciação entre personagem, narrador e autor, quem fala sobre o policial pela boca de Montalbano é o próprio Camilleri. As declarações do autor sobre o gênero que pratica coincidem com as opiniões diretas ou indiretas de seu personagem. No ensaio “Difesa di un colore”, Camilleri percorre a história do policial, confronta as visões negativas sobre o gênero e, por meio de citações de diversos autores do passado e do presente, destaca a centralidade que adquiriu na atualidade. Conclui com a constatação de que “*a melhor defesa da cor amarela [del colore giallo] talvez consista na proposta de abolição, na literatura, desta cor.*”⁶ Ou seja, que se considere o policial o âmbito mais geral da ficção, e não como mero entretenimento ou gênero menor.

³ A. Camilleri. *La gita a Tindari*. Palermo: Sellerio, 2000, p. 261. Todas as traduções de excertos apresentadas nesse artigo são minhas, não correspondendo à versão presente nas edições em português.

⁴ A. Camilleri. *La danza del gabbiano*. Palermo: Sellerio, 2009, p. 16-17.

⁵ A. Camilleri. *La danza del gabbiano*. p. 242.

⁶ A. Camilleri. “Difesa di un colore”. In: <http://www.vigata.org/bibliografia/colore.shtml>

A noção de uma narrativa policial que circule no espaço ficcional independentemente da “cor” — ou das matrizes específicas do gênero — contaminou também a crítica camilleriana e está por trás, juntamente com outros elementos, da proposta dos *Quaderni camilleriani*. Já no primeiro número, Giovanni Caprara e Giuseppe Marci apresentam o conceito que baseia a criação do periódico: “*ajudar a compreender como funciona o ‘mecanismo arquetípico’ que permite, ao escritor, criar histórias tão diferentes, romances históricos, policiais e fantásticos, que se articulam entre si e se fundem, dando vida a um único grande relato.*”⁷

Montalbano e Camilleri também recorrem seguidamente a Sciascia como modelo. Camilleri chega, em mais de uma entrevista, a identificar traços pessoais do escritor de Racalmuto na construção do próprio detetive. O apreço de Montalbano pelo silêncio, além de clara marca siciliana, vem da atitude de Sciascia:

No silêncio de um discurso de Leonardo [Sciascia], as pessoas se sentiam — não é literatura — como dotadas de raios-x, viam as engrenagens de seu cérebro em movimento. O silêncio de Leonardo Sciascia era um silêncio repleto de rumores. Eram essas engrenagens que faziam barulho. Foi isso que tentei descrever, a duração desse silêncio, do raciocínio, dessas pausas, pausas musicais, mas não a pausa do silêncio completo porque o discurso continuava na cabeça. Tentei dar isto ao meu personagem, a Montalbano. E sobretudo a ironia que Leonardo tinha...⁸

⁷ G. Caprara; G. Marci. “La biblioteca archetipale”. In: **Quaderni camilleriani**, n. 1, Università degli Studi di Cagliari, 2016, p. 9.

⁸ M. Sorigi, *La testa ci fa dire: dialogo con Andrea Camilleri*. Palermo: Sellerio, 2000, p. 97-98. Ver também: S. Lodato, *La linea della palme*.

A comparação é limitada, inclusive porque o racionalismo extremo e iluminista de Sciascia e seus investigadores não é adotado por Montalbano, cuja tendência à irracionalidade e à desobediência das regras a que os membros da polícia estão sujeitos o diferencia radicalmente da lenta, progressiva e cartesiana construção do raciocínio nas investigações dos personagens sciascianos. No entanto, nos dois casos, as regras do gênero são, ao menos parcialmente, “colocadas de pernas para o ar”⁹.

Camilleri aproveita-se de algumas de suas matrizes porque é inevitável: a constituição cuidadosa do perfil do investigador, por exemplo, é essencial para inserir o leitor no contexto cognitivo-literário que está sendo preparado. Montalbano é, nesse sentido, um autêntico personagem de histórias policiais. Dele conhecemos manias, pequenos interesses, o apetite brutal e a intolerância com equívocos gastronômicos. O leitor, após algumas páginas, é capaz de se deslocar por sua casa, sentar-se à varanda e caminhar longamente pela praia, seguindo seus passos e reproduzindo seus rituais de concentração e de ensimesmamento. Em outras palavras, a familiarização do leitor com o detetive é produzida com cuidado, permitindo que nos sintamos em seu lugar quando for investigar algum crime.

As variações, no entanto, prevalecem sobre as repetições. Além das mulheres perderem seu papel de sedutoras incontroláveis, outras mudanças de situação/ambientação

Milão: Rizzoli, 2002; G. Bonina. *Il carico da undici*: le carte di Andrea Camilleri, Intervista, saggio, trame. Siena: Lorenzo Barbera, 2007.

⁹ B. Benvenuto. “Montalbano, ‘teorico’ del giallo. In: A. Buttitta(e outros). *Il caso Camilleri*: letteratura e storia. Palermo: Sellerio, 2004, p. 63.

ou de percurso narrativo ocorrem constantemente. Em primeiro lugar, falar que Montalbano soluciona crimes é, no mínimo, inexato. Parte significativa de suas aventuras não trata propriamente de crimes. Ocorrem em torno de circunstâncias simples, como traições conjugais ou desacertos da vida cotidiana de Vigàta. Outra parte trata de investigações sobre o passado. Casos já há muito esquecidos ou desconhecidos são trazidos à cena e instigam a curiosidade do comissário – a história central de *O cão de terracota* é o melhor exemplo: nele, a descoberta casual, dentro de uma caverna, de um casal de jovens (ao lado deles, o cão do título do livro) morto há décadas detona uma investigação improvável e de resultados, à primeira vista, inúteis.

III.

Outra subversão do gênero policial desenvolvida nas histórias de Montalbano é o pudor diante do exagero lógico de muitos detetives ficcionais. Nos casos do comissário, expõem-se contradições e enganos de todos – criminosos e investigadores. Montalbano ri de suas limitações ou irrita-se com elas, como quando, transtornado diante do noticiário político, constata que o artigo 1º da Constituição italiana deveria ser alterado para “*A Itália é uma república fundada sobre o espaço da droga, do atraso sistemático e do blá-blá-blá vazio*”.¹⁰ a crítica também se manifesta nos interstícios da insatisfação quotidiana do detetive com a impunidade ou com o erro. Camilleri deixa, muitas vezes (e à semelhança de Sciascia), os finais em suspenso, sem expor a resolução

¹⁰ A. Camilleri. *La danza del gabbiano*, p. 14.

da trama ou fazer com que sua investigação produza efeitos práticos. O final de “Uma mosca apanhada no voo” é, nesses termos, exemplar. Após a difícil investigação de um crime ocorrido vinte e cinco anos antes, descobre que um homem ficou injustamente preso por todo esse tempo. Escreve-lhe expondo o que concluiu e lhe pede que diga o que ele, Montalbano, deve fazer. A resposta de quem teve a vida arrasada pelo erro judicial é obedecida: “*nada*”.¹¹

Em várias outras histórias, abandona a investigação depois de encaminhá-la. Ou seja, mais importante do que punir é compreender — e, conforme o caso, expor — as ambiguidades que cercam as pessoas e suas relações. Esse abandono quebra o ritmo da narrativa e caracteriza a provisoriedade e a instabilidade de toda certeza. A postura de Montalbano, na prática, não chega a enunciar um método. Sua busca de uma verdade provisória ou conjuntural impede que se estabeleça qualquer fixidez ou linearidade na maneira de investigar ou de refletir. Em *La gita a Tindari*, sua maneira de pensar e desenvolver a investigação é comparada, de forma séria, à ramagem de uma oliveira sarracena, em que gosta de se sentar:

Montalbano, quando não sentia vontade do ar do mar, substituía o passeio ao longo do braço do quebra-mar pela visita à oliveira. Sentado a cavalo sobre um dos ramos baixos, pegava um cigarro e começava a raciocinar sobre o caso a resolver. Havia descoberto que, de alguma misteriosa forma, o intrincar, o envolver, o contorcer, o sobrepor, o labirinto, enfim, da ramagem espelhava quase

¹¹ A. Camilleri. “Una mosca acchiappata a volo”. *Gli arancini di Montalbano*, p. 263.

mimeticamente o que acontecia dentro de sua cabeça, o entrelaçamento de hipóteses, o acavalar de raciocínios.¹²

Mais à frente da trama, quando está prestes a desatar o nó da trama, retorna à oliveira e coloca-se, agora, sob seus ramos:

Olhada de baixo, dessa nova perspectiva, a oliveira lhe pareceu maior e mais intrincada. Viu a ramagem complexa que não pudera ver quando estava dentro da árvore. (...) E quando mais a olhava, mais a oliveira se explicava, mais lhe contava como o jogo do tempo o entortou, o lacerou, como a água e o vento, ano após ano, o fizeram tomar aquela forma, que não era capricho ou acaso, mas consequência da necessidade.¹³

Depois de resolvido o caso, quando lhe perguntam como o fez, cogita dizer que a oliveira “*lhe contou*”. Além da percepção da importância de variar a perspectiva, as passagens referem-se às idas e voltas e aos contorcionismos de seu raciocínio labiríntico e reforçam a importância do recurso aos sentidos, inclusive um “sexto sentido”, na escrita camilleriana.¹⁴ Algo muito distante do rigor lógico que se supõe existir na construção de qualquer conhecimento e que é repetida à exaustão pelos policiais – inclusive os de Sciascia. Montalbano sabe que toda ideia é móvel e que não há raciocínio que não padeça de falta de lógica ou que

¹² A. Camilleri. *La gita a Tindari*, p. 98

¹³ A. Camilleri. *La gita a Tindari*, p. 204.

¹⁴ S. Demontis. “La Sicilia attraverso i sei sensi della *Commedia camilleriana*”. In: **Quaderni camilleriani**, n. 7, Università degli Studi di Cagliari, 2019, p. 69-82.

não sofra o impacto do tempo e de suas vicissitudes. Em *L'odore dela notte*,¹⁵ romance imediatamente posterior a *La gita a Tindari*, ele descobre que a oliveira foi derrubada. Diante da simbólica e desconfortável mudança dos tempos, Montalbano sente cansaço profundo ante um mundo cada vez menos compreensível e reage, extravasando uma fúria vândala contra aqueles que derrubaram a árvore.

IV.

Além do questionamento à ideia de que a narrativa policial seja formular e da proposição de um método pouco ortodoxo de investigações, as aventuras de Montalbano colocam em jogo, e em xeque, outro clichê habitualmente associado ao gênero: o de que ele pretenda a revelação da verdade plena.

Camilleri contesta a unicidade da verdade alcançada, por exemplo, por meio da identificação de Montalbano como leitor voraz e do peso das leituras no desenvolvimento das investigações a que o comissário se dedica. Diferentemente de Pepe Carvalho — personagem principal das histórias de Manuel Vázquez Montalbán, autor e amigo que inspirou Camilleri a batizar seu protagonista —, Montalbano felizmente não queima ritualmente os livros que lê; ele prefere aproveitar, de maneira em geral intuitiva ou tortuosa, as sugestões livrescas para avançar na resolução dos mistérios. No conto “Toque de artista”, o conhecimento do autor e do livro preferidos da vítima orienta a reflexão e facilita a compreensão da trama que levou à sua morte. Em “Como fez Alice”, a leitura sugere o espelho como recurso

¹⁵ A. Camilleri. *L'odore della notte*. Palermo: Sellerio, 2001.

de interpretação¹⁶. E também é uma leitura, bastante casual, que reabre a investigação de *O cão de terracota* e lhe dá novo rumo. Em *La gita a Tindari*, dois livros, um de Joseph Conrad e outro escrito pelo jovem personagem assassinado logo no início da história, oferecem as balizas fundamentais para a compreensão do que se passou. As leituras são também decisivas em *La pista di sabbia*, *Il campo del vasaio*, *L'età del dubbio* e de forma categórica em *Il metodo Catalanotti*.¹⁷

A figura do detetive-leitor é uma alegoria do trabalho de decifração e da função crítica implicada no exercício da leitura; é uma sugestão da mobilidade das percepções e da possibilidade de variar a compreensão. Num belo ensaio, Italo Calvino destacou de forma direta e enfática o trabalho de leitura: “a ação da leitura se torna decisiva; cabe ao leitor o papel de fazer com que a literatura explique sua força crítica”.¹⁸ O momento da leitura (e das releituras) é sempre fundador: ele abre novas possibilidades de compreensão, avança os limites da interpretação, permite que o leitor preencha os interstícios da narrativa, realocando as posições dos personagens e redesenhando o conjunto geral de suas relações e ações. Como ignorar sua importância num processo investigativo, que exige, para seu desenvolvimento e sua conclusão, que o detetive seja

¹⁶ A. Camilleri. “Tocco d’ artista”; “Come fece Alice”. *Un mese con Montalbano*.

¹⁷ A. Camilleri. *La pista di sabbia*, Palermo: Sellerio, 2007; A. Camilleri. *Il campo del vasaio*, Palermo: Sellerio, 2008; A. Camilleri. *L'età del dubbio*, Palermo: Sellerio, 2008; A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, Palermo: Sellerio, 2018. *Il método Catalanotti* foi publicado no Brasil em 2023 com o título de *O método siciliano* e tradução de Joana Angélica d’Ávila Melo.

¹⁸ I. Calvino. *Saggi*. Milão: Mondadori, 1995, p. 10.

capaz de exercer potencialmente a crítica, distanciar-se dos eventos e repensá-los a partir de outro lugar, outra condição, outra perspectiva? Ou seja, investigadores são, desde o princípio, leitores, mas a ênfase ao papel das leituras nas investigações de Montalbano enfatiza o dilema de todo leitor e de todo detetive: as diversas angulações possíveis do olhar, as verdades possíveis que cada texto (ou caso) oferece.

Justamente por isso, em diversas histórias — como nas investigações centrais de *A forma da água*, *Ladrão de merendas* ou *O campo do oleiro* —, a decifração do mistério não leva a qualquer resultado efetivo ou definitivo, seja porque a própria trama já se incumbiu de encaminhar o que devia ser encaminhado, seja porque envolve pessoas e situações acima de qualquer suspeita e punição. Os crimes, em outras palavras, não levam necessariamente a punições, nem a busca de esclarecimento tem tal objetivo. Diferentemente do que ocorre nos livros de Sciascia, no entanto, a verdade é sempre descoberta, mesmo quando não é publicamente exposta, mesmo quando os culpados não são punidos. Simona Demontis destaca o contraste parcial:

os casos que Montalbano deve resolver desembocam quase sempre numa solução parcial e o policial tem que se contentar com a ‘meia missa’. Mas em relação aos personagens de Sciascia, o comissário sempre descobre toda a verdade: às vezes, não é ele mesmo que a revela [...]; às vezes, é impossível atribuir o crime a um indivíduo específico, pois a responsabilidade é do crime organizado ou das instituições desvirtuadas [...]. Ou, então, os culpados

são identificados, mas as provas que os incriminam são insuficientes.”¹⁹

As investigações de Montalbano, com frequência, respondem ao impulso da curiosidade que, por sua vez, é ativado por seu desejo de verdade. Com consciência rara num detetive de romance, ele sabe que sua verdade não é absoluta. No conto “A revisão”, um juiz aposentado, atormentado pelos erros que podia ter cometido em sua vida profissional, pergunta-lhe se, ao longo de sua carreira, sempre esteve certo de que a pessoa que prendeu como culpada verdadeiramente o fosse. Horas depois — e atendendo ao pedido do ex-juiz de que demorasse para responder e que só o fizesse após um cuidadoso exame de consciência — Montalbano o procura e responde afirmativamente:

Tenho certeza, dentro de meus limites, matematicamente, da culpa das pessoas que prendi ou mandei prender. Mesmo se, algumas vezes, a justiça não as condenou e soltou-as”.²⁰

O juiz, então, pergunta-lhe se essas decisões judiciais contrárias ao resultado de suas investigações o haviam

¹⁹ S. Demontis. “La lingua come visione del mondo”. *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*. Milão: Rizzoli, 2001, p. 167. Demontis observa, ainda, que a semelhança com Sciascia é maior nos romances históricos do que nas aventuras de Montalbano: neles, a reconstrução da verdade é muitas vezes limitada.

²⁰ A. Camilleri. “La revisione”. *Gli arancini di Montalbano*. Milano: Oscar Mondadori, 1999, p. 203.

irritado. “*Em nada*”, responde. E “*por quê?*” insiste o juiz. A resposta de Montalbano é clara:

Porque tenho experiência demais. Além disso, sei muito bem que existe uma verdade processual que caminha sobre um trilho paralelo ao da verdade real. Mas nem sempre os trilhos levam à mesma estação. Algumas vezes, sim, outras, não²¹.

Mais do que uma crítica à justiça e seus possíveis erros, há o reconhecimento da variada perspectiva que orienta cada tratamento, a percepção das várias possibilidades de verdade e dos “trilhos” distintos em que se movimentam: no lugar da razão e da verdade puras, a verdade como possibilidade, relativa ou conjuntural, limitada pelos recursos e circunstâncias em que se inscreve.

Em outro conto, Montalbano divide a cabine no trem noturno com um homem desesperado²². Durante a viagem ouve — pelo choro, pela paralisia e, como sempre, pelo silêncio — o impasse do homem, sem saber os motivos que o afligiam. Pouco antes do desembarque descobre, casualmente, que se trata de homicida procurado pela polícia. Compreende os motivos do homem e, ao sair do trem, para marcar que o reconheceu, trata-o pelo nome e deseja-lhe boa sorte. Nada mais. A verdade em questão não era, para Montalbano, a da lei que, mais cedo ou mais tarde, prenderia o homem. Era a do momento que o havia levado ao crime e a dos motivos torpes ou terríveis de seu ato.

²¹ A. Camilleri. “La revisione”. *Gli arancini di Montalbano*.

²² A. Camilleri. “Il compagno di viaggio”. *Un mese con Montalbano*. Milano: Oscar Mondadori, 1999.

Este é o grande diferencial das histórias de Montalbano: a variedade e a provisoriedade de verdades que define seu método de análise e que preside a elaboração cuidadosa das partes finais dos textos.²³ Em *A voz do violino*,²⁴ Montalbano relembra um momento em que lhe foi pedido que dissesse qual era a melhor qualidade de um policial. Provocou risos de seus colegas ao afirmar que era o “*olho clínico*” que definia o bom investigador. Olho clínico, percepção arguta.

Inicialmente, pode-se concluir que haja aí uma repetição da antiga imagem do detetive como um *private eye*, olho contratado, preparado para enxergar aquilo que outros não conseguem ver. Ideia metaforizada, por exemplo, na lupa que caracteriza o investigador desde os longínquos tempos de Sherlock Holmes e do método indiciário que o médico Arthur Conan Doyle conheceu com seu professor Joseph Bell e transpôs para o mundo dos crimes — método que caracterizou, como já notou Carlo Ginzburg, toda uma forma de conceber o conhecimento e sua produção a partir do final do século XIX²⁵. Do detalhe constrói-se a trama, do particular chega-se ao todo: esse foi e é o lema de inúmeros detetives de romance.

²³ Ao explorar o caráter cronístico das aventuras de Montalbano e seus vínculos nem sempre perceptíveis com os acontecimentos históricos, Alessandro Martini aponta caminhos para que se pense o diálogo ininterrupto entre história, memória, testemunho e ficção em Camilleri. “Le ciliegie dela memoria: quando Montalbano si misura con la storia”. In: **Quaderni camilleriani**, n. 2, Università degli Studi di Cagliari, 2016, p. 47-52.

²⁴ A. Camilleri. *La voce del violino*. Palermo: Sellerio, 1998.

²⁵ C. Ginzburg. “Sinais. Raízes de um paradigma indiciário”. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (original: 1986; tradução: Federico Carotti).

Para Montalbano, porém, a metáfora do olhar não tem apenas o sentido de buscar o detalhe para, a partir dele, chegar à verdade, que seria, nesses termos, identificada ao todo, ao absoluto, ao irretorquível. Para ele, o olho inicia o processo de imaginação, fazendo com que brotem ideias sobre o que poderia ter acontecido num dado momento, num certo local. Recria-se, imaginariamente, uma situação passada — mas ela é apenas o cenário.

Exemplar, nesse sentido, é o diálogo final com o assassino do mesmo *A voz do violino*. Montalbano repassa a história do crime, compõe cuidadosamente o contexto em que tudo ocorreu. Em seguida lhe diz que, agora, “*vem a pior parte*”. O assassino lhe pergunta se é a pior parte porque deve falar de um homicídio. Montalbano, espantado, responde:

Acredita que é por isto? Não. Aos homicídios estou habituado. Considero esta a pior parte porque devo abandonar os fatos concretos e penetrar na mente de um homem, naquilo que ele pensa. Um romancista teria o caminho facilitado, mas eu sou apenas um leitor de livros que considero bons²⁶.

Ou seja, construído o contexto, é necessário achar o lugar de cada um dos que participaram da cena. Reconhecida a posição dos participantes, é preciso entender sua perspectiva — outra metáfora do olhar. “*Pior parte*” do trabalho porque implica um descentramento, um reconhecimento da variedade de olhares que ocorre em qualquer

²⁶ A. Camilleri. *La voce del violin*, p. 196.

situação: assumir a distância e enxergar a realidade “ao revés”.²⁷

Ao investigador não basta, portanto, estabelecer uma verdade e supô-la absoluta. Deve relacionar as várias verdades, extraídas das distintas perspectivas, e compor *outra* verdade, capaz de articular os muitos olhares. Em outras palavras, deve acrescentar ao cenário antes montado uma linha de horizonte, combinação e mescla possível das diversas verdades acessíveis.

Interessante é que a noção repisada de verdade plena e incontestável das histórias policiais não é substituída, nos livros de Camilleri, por um relativismo pleno, em que se aceita qualquer olhar e se o toma por distinto, sem hierarquizações ou limites. A linha do horizonte presta-se a orientar, é o ponto para onde todos os olhares podem convergir. Seu substrato é humano, ou seja, supõe variedade e mobilidade, respeita a interferência do acaso, mas também inclui regras e valores universais e universalizáveis. Por isso é possível ter certeza, como Montalbano respondeu ao ex-juiz de “A revisão”, da culpa daqueles que prendeu: no cruzamento dos muitos olhares, produziu-se uma referência de culpabilidade que está em desacordo com os valores estabelecidos por aquele grupo de pessoas, por aquela sociedade. Isso não significa, no entanto, que, num outro embate de perspectivas — o processo judicial — a decisão seja mantida: lá pode prevalecer outra lógica e outra verdade.

²⁷ C. Ginzburg. “Estranhamento. Pré-história de um procedimento literário”. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (original: 1998; tradução: Eduardo Brandão).

Em vez de verdade e método, duplo que costuma ser associado ao trabalho investigativo — seja o da polícia, seja o do cientista, Camilleri afirma o valor das verdades múltiplas, da compreensão do (e respeito ao) olhar alheio, da importância da verdade produzida no contexto de muitas perspectivas. Em vez de método, crítica. E em vez de um “olho privado”, muitos olhares.

V.

Il metodo Catalanotti é a antepenúltima aventura do comissário, mas é, com já dito, o último livro da série a ser escrito por Camilleri: *Il cuoco dell’Alcyon* já estava pronto há alguns anos e *Riccardino*, o último romance, “idealizado em 2004 e finalizado em 2005, foi revisto pelo autor em 2016, quando foi renovado apenas no que concerne à língua, intocado na trama.”²⁸ A leitura de *Il metodo Catalanotti* soa como uma suma e um aprofundamento da singularidade do método de Montalbano e de sua relação com a verdade.

A questão central do livro é a disputa entre a realidade e sua representação. Este é o móvel das duas histórias que o romance conta: a da morte de Carmelo Catalanotti e a da investigação, pelo comissariado de Vigàta, do pretense crime. No entanto, ela está presente, também, no cotidiano de Montalbano, desde a primeira página: à semelhança de tantas outras, a trama inicia-se com um sonho de Montalbano, logo interrompido pela intromissão da realidade — o telefone —, sem que Montalbano perca a sensação de estar numa espécie de espaço híbrido e transitório, o da

²⁸ “Nota dell’editore”. A. Camilleri. *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*. Palermo: Sellerio, 2020. p. VIII.

vigília, em que verdade e ilusão se misturam e as cenas da vida transcorrem como se fossem um filme. O desnível entre realidade e ilusão manifesta-se também na instável relação que ele mantém com Livia, eterna namorada, e a imprevisível Antonia. Para confirmar que não é apenas o método de Catalanotti e a decifração do mistério em torno de sua morte que se situam na zona de fronteira da verdade com a ficção, já perto do fim do livro, o comissário atesta, com tristeza: *“Não restava senão aceitar a realidade. Ah, a evidência dessa realidade filha da puta. Como era difícil engolir a realidade daquele momento de sua vida. E, no entanto, não havia outro caminho além deste. Fechar os olhos e engolir, engolir.”*²⁹ Como o desenrolar posterior da trama atesta, a ilusão ainda faria sua reviravolta.

Mais do que sobre a morte, a trama concentra-se na vida de Catalanotti. Figura intrigante, ele vive de rendas, é um “usurário honesto” e diretor de teatro, mas talvez sua verdadeira vocação, intui Mimì Augello, fosse a investigação: *“para mim, mais do que ser um usurário ou um homem de teatro, era um próprio e verdadeiro tira. Ou melhor, um cão farejador.”*³⁰ Augello notou corretamente: a relação de Catalanotti com o teatro envolvia patrocínio e direção, mas era sobretudo uma percepção das estratégias, condições e da potência da representação. Catalanotti partia sempre do texto, que valorizava, como explica o personagem Lo Savio, acima de tudo o texto e o trabalho de preparação de atores: *“Para ele, o teatro era o texto. Tudo devia nascer do texto. Até o vestuário, os cenários, as luzes derivavam da*

²⁹ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 256.

³⁰ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 226.

*escrita teatral. Fundamental era seu trabalho com os atores.*³¹

Em seguida, o mesmo personagem é o primeiro a tentar explicar, em diálogo com o comissário, o peculiar método de Catalanotti:

Carmelo queria que cada ator, para interpretar o seu papel, partisse de algo profundamente pessoal. Sei lá, de um trauma, um momento da vida, um amor perdido, uma experiência privada, profunda, íntima, que de algum modo pudesse servir aquilo a que o texto se referia.

Me explique melhor. Se na comédia havia em cena uma viúva, ele queria uma viúva de verdade?

Não, comissário. Não era tão didascálico. Ele começava a escavar no íntimo de um ator para buscar, por exemplo, o equivalente a um sentido de ausência, como pode acontecer com a viuvez, e era habilidosíssimo nisto. Conseguia derrubar as defesas pessoais de quem estava diante dele, até fazer que emergisse algo de similar: um luto recente, um divórcio, talvez uma mudança; em suma, uma emoção traumática que tivesse a ver, como nesse caso, com uma falta, com um vazio.³²

Aos poucos, Montalbano colhe outros depoimentos de atores que haviam sido submetidos ao método. O relato de Scimè, embora longo, é o mais completo:

Antes de tudo, lhe digo que o exame ao qual o ator era submetido não acontecia aqui [no teatro], mas em locais imprevisíveis. Eu, por exemplo, fui levado para

³¹ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 76.

³² A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 77.

um apartamento desabitado, num ambiente totalmente desconhecido para mim. Não só isso: era de noite e na completa escuridão. Assim que ele entrou, sem me dizer uma palavra, desapareceu. Depois de cinco minutos, comecei a chamá-lo. Mas Carmelo não me respondia mais. Então comecei a me mover e tentei acender a luz. Apertei o interruptor, mas a luz não acendeu. Consegui, aos tropeços, alcançar a porta, mas consegui abri-la, estava fechada com chave. Me lembro da fortíssima sensação de desconforto, que lentamente se transformou em verdadeiro e completo pavor. Daí encontrei uma cadeira e me sentei. Então percebi um farfalhar estranhíssimo, como se alguma coisa se movesse no chão. Pensei, sei lá por quê, que fossem ratos que estavam se aproximando ameaçadoramente, depois ouvi aqueles rangidos cada vez mais fortes e não consegui conter um grito desesperado. Fiquei em pé sobre a cadeira. Naquele momento, a luz reacendeu. Ao lado do interruptor, estava Carmelo, que me olhava sério. Me perguntou imediatamente: “Por que gritou?”. Respondi que tinha imaginado... e daí não consegui mais falar. “O quê???” ele disse. “Ratos”, balbuciei. “Sente-se de novo”, me disse. Ele também pegou uma cadeira. Se acomodou diante de mim e foi como o começo de uma espécie de análise, em que os ratos representavam os meus terrores secretos. E ele tinha, reconheço, uma extraordinária habilidade para penetrar nos pensamentos mais profundos e, talvez, inconfessáveis.³³

Além de instigar reações que Catalanotti considerava essenciais para a interpretação de determinados papéis e de levar as pessoas a “confrontarem-se com suas verdades

³³ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 126-127.

mais escondidas”,³⁴ ele se empenha também para que os atores variem suas perspectivas habituais e assumam outros ângulos. Exemplar, nesse sentido, é o depoimento da senhora Ortolani, que por dois dias foi parcialmente enterrada até o peito na areia, tendo a seu alcance apenas objetos que lhe eram cotidianos, mas que provocavam estranheza e adquiriam outro significado quando notados a partir da condição estranha em que ela agora estava. No terceiro dia, veio a “experiência mais perturbadora”: Catalanotti novamente a enterrou e deixou ao seu lado um revólver:

Me disse “pegue-o”. Eu o peguei assustada. As armas de fogo me horrorizam. “Cuidado, está carregado”. E foi embora.

Veja que coisa estranha! Depois de menos de uma hora, à força de considerá-lo, estudá-lo, eu não estava mais assustada com a arma. A peguei, comecei quase a acariciá-la com a mão. Era um grande revólver com tambor. Pesava muito e, num instante, tornou-se parte da minha mão. A vontade de usá-lo começou a crescer lentamente dentro de mim. Num certo ponto, o joguei longe. Mas não o suficiente para não poder apanhá-lo de novo. Passaram algumas horas e comecei a cavar a areia em volta de mim, queria sair, recuperar o revólver e atirar em não sei quem, no ar ou no primeiro que passasse. Estava quase nos joelhos, mais um pouco e conseguiria sair, quando Carmelo se aproximou correndo e gritou: “Basta!” Eu paralisei e vi que ele tinha um binoculo a tiracolo. Entendi que havia ficado me observando.³⁵

³⁴ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 143.

A junção desses dois elementos — a exploração das reações das pessoas que testava na montagem das peças teatrais e a variação de perspectiva — caracterizava o *similvero*, termo empregado pelo próprio Catalanotti e que condensa a ampla e densa reflexão sobre os limites do real e da fantasia, da experiência e da representação. No momento em que Catalanotti morreu, ele montava a peça *Dangerous Corner*, de 1932, criada pelo britânico John Boynton Priestley. Evidentemente, a peça coadunava-se plenamente com a trama da morte do diretor e é a pista para que Montalbano — aqui, mais do que nunca, um detetive-leitor — avance na investigação e comece a desenredar o mistério da morte (e da vida) de Carmelo Catalanotti. Na primeira menção ao texto de Priestley, feita por Scimè, ele é descrito como uma das “*obras para-policiais*” do teatrólogo, que “*parecem uma trama policial, mas na realidade são investigações profundas na alma do homem contemporâneo.*”³⁶ Mais à frente, o romance de Camilleri traz longos trechos da peça e enfatiza a tensão central: os personagens vivem num “*mundo de ilusões*”; de repente, as verdades de cada um deles vêm à tona, suas vidas passam por uma reviravolta, há confissões atordoantes, ocorre uma morte. O desfecho da peça aponta para um círculo fechado, o eterno retorno: tão pesadas foram as verdades, tão devastadoras as revelações, que todos concordam em jamais repetir o que contaram e o que ouviram. A cena fica totalmente escura e, quando as luzes reacendem, os atores estão todos na mesma posição em que iniciaram o

³⁵ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 140-141.

³⁶ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 128.

primeiro ato; antes de cair o pano, a comédia reinicia.³⁷ Uma comédia, portanto, que sugere o desenvolvimento de uma investigação, mas que, rapidamente, a substitui por uma discussão acerca da pouca tolerância com a verdade e com a disposição ininterrupta do “homem contemporâneo” de viver na brecha entre a verdade e suas múltiplas representações, no espaço de transição entre o referente — a realidade efetivamente vivida — e o trabalho narrativo de construção de significados. É esta brecha que o *similvero* ocupa.

A associação do teatro à narrativa policial já havia sido explorada por Camilleri, de forma instigante, em “Difesa di um colore”. Após lembrar que os primeiros autores italianos de policiais não eram romancistas, mas teatrólogos, ele “arrisca uma hipótese discutível”:

O texto dramatúrgico, por sua própria natureza, não pode abandonar-se à divagação ou à indução sobre um detalhe periférico, sob o risco de reduzir a tensão dramática. Bem, na época acreditava-se que um bom romance *giallo* devesse avançar diretamente para seu objetivo, que era o de apresentar um delito e chegar o mais rapidamente possível à solução.³⁸

Para assegurar, em *Il método Catalanotti*, que a tensão dramática não esmoreça, Camilleri é habilidoso no desenvolvimento do romance e preocupa-se que nenhum personagem explicita o sentido completo do *similvero*. Ele

³⁷ A. Camilleri. *Il método Catalanotti*, p. 194-196, 199.

³⁸ Andrea Camilleri. “Difesa di um colore”. In: <http://www.vigata.org/bibliografia/colore.shtml>

é primeiro descrito nas palavras do personagem Lopez, que admite sua compreensão imprecisa:

Carmelo replico que ele não buscava o verossímil teatral, que é aquilo a que, no fundo no fundo, aspiram todos que lidam com teatro. Não o falso, note bem, mas o verossímil. Ele sempre revirava a palavra e a chamava “similvero”, e isto devia ter um significado que nunca consegui aprofundar, a verdadeiramente captar.³⁹

E depois reaparece na analogia que Montalbano desenha para Augello:

Mimi, resumo para você: Catalanotti tinha uma teoria dele, que se baseava não no verossímil, mas no similvero. E fico por aqui. Digo apenas que fazia uma operação de escavação nas consciências, à procura do dado de realidade, de todos aqueles que ele achava que pudessem ser os intérpretes da comédia. Assim os esvaziava e revirava, como se fossem meias.⁴⁰

O método de Catalanotti é, claro, uma simulação. Ele provoca uma situação equivalente ao real, intensificando, dramaticamente, a tensão e, assim, radicalizando e explorando as várias dimensões da experiência. Por meio da catarse, cria uma vida mais vida, mais intensa, mais explícita e, justamente por isso, desconfortável e, com frequência, insuportável. Pelo método Catalanotti, a representação é mais potente que a verdade. Não por acaso, o diretor teatral evitava qualquer contato social com os atores, restringindo

³⁹ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 155.

⁴⁰ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 227.

a relação aos testes e concentrando toda sua preocupação no trabalho de preparação, relata Lopez: “[Para Catalanotti] *Uma vez levado ao palco, o espetáculo não existia mais, ele fazia de tudo para que não restasse traço. (...) Carmelo desejava o esquecimento. Para ele, a vida do espetáculo terminava no momento em que baixava a cortina.*”⁴¹

O desinteresse de Catalanotti justifica-se: a peça pronta não deixa mais espaço para o similvero, para a produção de significados. Os sentidos já foram restaurados e sua autonomia em relação à vida vivida é clara — tanto que os atores de *Dangerous Corner* podem voltar à posição inicial e recomeçar a encenação. O objetivo do trabalho do diretor é a representação em si, que ele considera superior à verdade vivida. É Maria, a pessoa mais próxima de Carmelo, que alcança a explicação possível: “Só em cima do palco (...), através da interpretação de mulheres diferentes de mim, é que tive a possibilidade de ser eu mesma.”⁴² Montalbano — mais uma vez e sempre detetive-leitor — ouve o relato e concentra-se na forma do discurso de Maria. Nota, com acuidade, que “*A voz da garota agora soava estrangulada. Ela estava certamente dizendo uma verdade, mas usava frases, tons, cores, que as suas palavras pareciam mais uma coisa de teatro que da vida real.*”⁴³ Logo em seguida, o desfecho da investigação sobre a morte de Catalanotti confirma, para o comissário e para os leitores, o prevalecimento da representação. Maria supõe-se assassina: “*Mas tudo que lhe contei é verdade. Eu sou uma assassina. Carmelo não acreditava*

⁴¹ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 153.

⁴² A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 284.

⁴³ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*.

que eu seria capaz, mas, ao contrário, eu fiz isso de verdade, e não do jeito similvero que ele queria".⁴⁴ Montalbano, porém, sabe que o similvero prevaleceu: o assassinato é falso, a encenação superou e substituiu a realidade; o método de Catalanotti ultrapassou, de fato, a verdade.

VI.

À semelhança de Catalanotti e como é frequente nas suas histórias, resolvido o enigma, Montalbano perde qualquer interesse pela história e se retira do palco da investigação. À semelhança do desfecho da peça de Priestley, o romance deixa em suspenso os rumos da vida pessoal do próprio Montalbano.

No diálogo final com Maria, o comissário identifica o descompasso na transição da realidade para a representação, a diluição das fronteiras entre vida e arte, a verdade transformada e potente: uma verdade estetizada que é a síntese da ficção. Ao embaralhar as fronteiras entre a verdade e a ficção, Camilleri nos lembra que a estetização do real é também uma forma de especular sobre a realidade, de mentir para dizer o que normalmente não é dito, de "*definir os confins da verdade*",⁴⁵ de permitir uma cognição mais profunda e mais completa — aquela que nunca alcançamos quando nos limitamos à experiência em si, cujos significados são inatingíveis fora da narrativa.

Talvez *O método Catalanotti* seja o testamento literário que Camilleri quis deixar e que, não por acaso, o levou

⁴⁴ A. Camilleri. *Il metodo Catalanotti*, p. 288.

⁴⁵ A. Tabucchi. *Autobiografie altrui*. Milano: Feltrinelli, 2003, p. 12.

de volta ao teatro, enfatizando a dimensão dramática das narrativas policiais.

Jamais saberemos como Montalbano reagiria à pandemia. É possível que enxergasse, nela, uma metáfora importante da nossa irreabilidade cotidiana, do desprezo de tantos pela realidade. Nem por isso, ele deixaria de seguir sua trajetória e sua obsessão pela verdade. Nem de reconhecer que a verdade não cabe em definições simples, nem pode ser percebida de frente. Esta, a grande subversão que Camilleri promove na narrativa policial: a Verdade é totalmente diversa do que supomos, a representação prevalece à verdade — fetiche principal do gênero —, e o *similvero* é a expressão simbólica e perfeita dessa vitória.

Modernismo, nostalgia e heróis na fantasia de *O Senhor dos Anéis*

Roney Marcos Pavani & Julio Bentivoglio

No clássico *Introdução à literatura fantástica*, o filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov (2012) destaca e analisa três *topoi* muito apreciados na literatura ocidental, especialmente ao longo do século XX relacionados com aquele gênero: o *estranho*, o *fantástico*, e o *maravilhoso*. Eles nascem a partir de uma construção bastante particular, vinculando-se a um tipo de narrativa na qual em um mundo exatamente como o nosso, produz-se um acontecimento que não pode ser, à primeira vista, explicado pelas leis desse mundo familiar. Na sequência a este evento, surgem uma pausa, uma suspensão e uma hesitação. Personagens envolvidas na trama e também os leitores se perguntam: *o que está acontecendo é verdadeiro ou, ao contrário, não passa de uma ilusão?*

Neste tipo de histórias, existem duas saídas para aquele dilema. A primeira, a que Todorov mais se dedicou, é a de reconhecer que não há saída possível: o suspense se prolongará indefinidamente rumo ao reino do mistério, do inexplicável e do insondável, que se introduzem na vida, colocando-o em um plano de perplexidade indefinido, angustiante para todos nós. A esse sentimento de assombro, experimentado por pessoas que vivem e compreendem a normalidade do mundo com suas leis naturais, face a um

acontecimento desta ordem espetacular, dá-se o nome de *fantástico* (Todorov, 2012, p. 31).

A segunda saída é completamente diferente. Por um lado, traz uma resposta definitiva (embora nem sempre reconfortante) para aquele espanto. Por outro lado, a resposta se divide em duas alternativas: se a dita situação, por mais esdrúxula e improvável que seja, é possível de ser explicada racionalmente, sem que as leis da realidade sejam quebradas (um sonho, um delírio, uma alucinação, um truque promovido por um ilusionista habilidoso), estaríamos diante do *estranho*. Mas, se, ao contrário, tanto as personagens quanto os leitores descobrem que *há mais coisas entre o Céu e a Terra do que pode imaginar nossa vã filosofia*, isto é, que as leis da natureza até então conhecidas não são suficientes para dar conta do que estão vivenciando (espíritos e demais seres incorpóreos existem, animais e árvores podem falar, certos tipos de pessoas vivem para sempre, é possível ficar invisível por meio de objetos especiais), vivenciamos o *maravilhoso*. Quando pensamos neste último gênero de obras literárias, um nome se destaca: J. R. R. Tolkien (1892-1973).

Ampliando a discussão, Todorov (2012, p. 59-60) afirma ainda que o maravilhoso e os elementos sobrenaturais presentes nos *contos de fadas*, não provocam nenhuma reação particular nem nas personagens, nem nos leitores. Ao abrir um livro dessa natureza, ninguém se espanta ao saber da história de uma menininha que estabeleceu um curioso diálogo com um lobo (aliás, nem ela mesma). Quando de circunstâncias improváveis (uma abóbora que é transformada em carruagem, por exemplo), há, no máximo, um lampejo de admiração ou fascínio, que logo são resol-

vidos dissipando o espanto inicial. É o que acontece, por exemplo, no capítulo IV de *As Duas Torres*, a segunda parte de *O Senhor dos Anéis*. Nele as personagens Merry e Pippin, estão perdidas em uma floresta desconhecida e se veem face a face com uma criatura humanoide e de tamanho colossal, semelhante a uma árvore falante:

[...] “Sim”, assentiu Pippin; “receio que seja somente um brilho passageiro e que tudo vai ficar cinzento outra vez. Que pena! Esta velha floresta desgrehada parecia tão diferente à luz do sol. Quase senti que me agradava este lugar.” (...) “Quase sentiste que te agradava a Floresta! Isso é bom! Isso é excepcionalmente gentil de tua parte”, disse uma voz estranha. “Virai-vos e deixai-me dar uma olhada em vossos rostos. Quase sinto que me desagradais os dois, mas não sejamos apressados. Virai-vos!” Uma grande mão de nós salientes desceu sobre o ombro de cada um, e foram rodopiados de forma suave, porém irresistível; então dois grandes braços os ergueram. Viram-se olhando para um rosto totalmente extraordinário. Pertencia a um grande vulto semelhante a um Homem, quase a um Trol, com, pelo menos, quatorze pés de altura, muito robusto, de cabeça alta e quase sem pescoço. Era difícil dizer se estava trajado num material como casca verde e cinza, ou se aquilo era sua pele (Tolkien, 2019b, p. 689)¹.

¹ “(...) ‘Yes,’ said Pippin; ‘I’m afraid this is only a passing gleam, and it will all go grey again. What a pity! This shaggy old forest looked so different in the sunlight. I almost felt I liked the place.’ (...) ‘Almost felt you liked the Forest! That’s good! That’s uncommonly kind of you,’ said a strange voice. ‘Turn round and let me have a look at your faces. I almost feel that I dislike you both, but do not let us be hasty. Turn around!’ A large knob-knuckled hand was laid on each of their shoulders, and they were twisted round, gently but irresistibly; then two great arms lifted them up. They found that they were looking at a most extraordinary face. It belonged

A seguir, temos a reação das personagens:

[...] “Davam a sensação de haver um enorme poço atrás deles, repleto de eras de lembrança e pensamentos longos, lentos e contínuos; (...) Não sei, mas dava a sensação de que algo crescendo no solo — adormecido, poderíamos dizer, ou só sentindo-se como algo entre a ponta da raiz e a ponta da folha, entre a terra profunda e o céu, tivesse despertado de repente e estivesse estudando você com o mesmo cuidado lento que dedicara aos seus próprios assuntos internos por anos incontáveis.” (...) Pippin, apesar de ainda espantado, não estava mais temeroso. Diante daqueles olhos sentia um curioso suspense, mas não medo. “Por favor”, disse ele, “quem és? E o que és?”² (Tolkien, 2019b, p. 690).

O encontro é, sem dúvida, inusitado. Porém, não impossível. O espanto existe, mas, por razões bem específicas. Pippin e Merry (bem como os leitores do livro) sabem que o mundo onde habitam (a Terra-média) é encantado e permite, sem grandes complicações, a existência de seres

to a large Man-like, almost Troll-like, figure, at least fourteen foot high, very sturdy, with a tall head, and hardly any neck. Whether it was clad in stuff like green and grey bark, or whether that was its hide, was difficult to say” (Tolkien, 2005, p. 463).

² “(...) ‘One felt as if there was an enormous well behind them, filled up with ages of memory and long, slow, steady thinking (...) I don’t know, but it felt as if something that grew in the ground — asleep, you might say, or just feeling itself as something between root-tip and leaf-tip, between deep earth and sky had suddenly waked up, and was considering you with the same slow care that it had given to its own inside affairs for endless years.’ (...) Pippin, though still amazed, no longer felt afraid. Under those eyes he felt a curious suspense, but not fear. Please,’ he said, ‘who are you? And what are you?’ (Tolkien, 2005, p. 463-464).

de aparência pouco convencional. Isso não quer dizer que seja fácil e rotineiro deparar-se com eles. As indagações finais, já desprovidas de medo: “Quem és tu? E o que és?” exemplificam isso. Pode até haver desconhecimento com relação à condição da criatura, no entanto, nenhuma lei orgânica dessa realidade (que, em si mesma, é sobrenatural) foi quebrada.

Alguém poderia se perguntar: não é no *estranho* que as leis da realidade não se alteram? Bem, retomemos, com atenção, a definição de Todorov. Ela parte do princípio de que as situações inexplicáveis de narrativas dadas se passam *em um mundo que é exatamente como o nosso*, o que, em absoluto, não é o caso da Terra-média. Como vimos nos excertos anteriores, tudo o que se passa entre os dois *hobbits* era mais ou menos explicável. Mais ainda, para o caso da fantasia, é preciso ir além da definição do *maravilhoso* que, a rigor, também se inicia em uma realidade *normal* e, só depois, resolve-se *fora* da normalidade. Assim, a fantasia (e as histórias de Tolkien são típicas nesse sentido) não apresenta a hesitação e a suspensão próprias àqueles três gêneros. Ao contrário, ela principia e se encerra em uma atmosfera de maravilhamento *constante* (o “sobrenatural aceito”, de Todorov), a ponto de ser confundida com a própria realidade. Em outras palavras, trata-se de um universo à parte, com todos os conflitos, dúvidas e assombros sendo resolvidos *dentro* dele.

Há um sem-número de autores, tanto no Brasil quanto no exterior, tais como Cevalco & Siqueira (1985), Stableford (1990 e 2005), Carter (2003), Fimi (2017), Rossi & Stainle (2019) e Marques (2021) que nos fazem dar um passo a mais na compreensão da fantasia moderna enquanto

gênero literário distinto do maravilhoso, embora lhe seja aparentado. Em uma definição sumária, o termo é

[...] frequentemente utilizado num sentido estrito para se referir a (...) histórias ambientadas em mundos imaginários cuja ligação espacial e temporal com o mundo real é francamente misteriosa, mas cuja natureza e conteúdos estão inteligivelmente relacionados com ele. (...) A mais pura fantasia (...) consiste em histórias ambientadas inteiramente num Mundo Secundário³ (Stableford, 1990, p. 63. Tradução nossa).

John Clute refina um pouco mais o conceito, anexando a ele a ideia de *impossível*:

[...] Um texto de fantasia é uma narrativa autocoerente. Quando ambientado neste mundo, ele conta uma história que é *impossível* no mundo tal como o percebemos; quando definida em outro mundo, esse outro mundo será impossível, embora as histórias passadas lá possam ser possíveis em seus termos⁴ (Clute *apud* Fimi, 2017, p. 2-3. Tradução nossa. Grifo próprio).

³ “often used in a narrow sense to refer to (...) stories set in imaginary worlds whose spatial and temporal connection with the real world are frankly mysterious, but whose nature and contents are intelligibly related to it. (...) The purest fantasy (...) consists of stories set entirely within a Secondary World” (Stableford, 1990, p. 63).

⁴ “A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible of the world as we perceive it; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in their terms” (Clute *apud* Fimi, 2017, p. 2-3. Grifo próprio).

A fantasia em suas roupagens mais modernas emergiu e se desenvolveu na Grã-Bretanha durante as eras *Vitoriana* (1837-1901) e *Eduardiana* (1901-1918), através das linhas mestras de George MacDonald (1824-1905), William Morris (1834-1896), Lewis Carroll (1832-1898), H. G. Wells, Oscar Wilde (1854-1900), Lorde Dunsany (1878-1957) e Eric R. Eddison (1882-1945). Seus principais aspectos eram a confusão, a dor, e “a nostalgia carinhosa de um mundo pré-industrial” (Carter, 2003, p. 144). De certa forma, tratava-se, ao mesmo tempo, de uma reação ao período de rápidas transformações na paisagem e nas relações sociais governadas pelo *Império no qual o sol nunca se põe*, e de parte de um processo maior de retorno à crença no sobrenatural em finais do século XIX.

Marginal no mundo literário de então, este gênero fazia eco ao sopesar mundos desaparecidos ou em vistas de desaparecer, o que explica, por exemplo, o interesse por histórias de civilizações perdidas. Igualmente, seus autores se debruçavam vigorosamente sobre contos folclóricos: “Uma consideração pelo valor do folclore é frequentemente encontrada em culturas que temiam a própria erosão”⁵ (Stableford, 1990, p. 74. Tradução nossa), como é o caso do escocês Andrew Lang (1844-1912) e suas histórias de fadas.

Fora do epicentro do poder, folcloristas como ele e como MacDonald, outro escocês, sentiam suas regiões de origem sob a ameaça cada vez mais forte de Londres, tanto no campo político quanto no econômico. Acreditava-se, muito compreensivelmente, que essa nuvem intimidadora

⁵ “a consideration regard for the value of folklore is frequently to be found in cultures which have come to fear their own erosion” (Stableford, 1990, p. 74)

conferisse forma a uma hegemonia também na cultura e nas ideias. Daí, e com receio de que os valores ingleses abocanhassem aquilo que catalogavam como seus próprios valores, tais autores abordavam em suas obras um passado idealizado, que, por alguma razão, tentavam preservar.

Entretanto, consideramos insuficiente entender a fantasia sem recorrer à sua espinha dorsal, isto é, o conceito de *Mundo Secundário*. Em outras palavras, “a tentativa de criar na imaginação um mundo em que a vontade humana [e não a razão] é a senhora do destino”⁶ (Stableford, 1990, p. 65. Tradução nossa). Nele, tudo pode acontecer, o que não quer dizer que inexistam alguma lógica em seu funcionamento. Disso decorre que narrativas dessa natureza se iniciam em um cenário conhecido (o mundo “real”), e ao longo da trama, suas personagens, geralmente humanas, são capazes de adentrar em *Mundos Secundários* (nos quais o maravilhoso habita continuamente), migrando de um para o outro, por meio de portais, espelhos ou sonhos.

É o que acontece, por exemplo, nas histórias de *Alice*, de Carroll (2002), *Peter Pan*, de J. M. Barrie (1860-1937) (2012), *O Mágico de Oz*, do norte-americano Frank Baum (1856-1919) (2013) ou *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis (1898-1963). Nesse sentido, *O País das Maravilhas*, *a Terra do Nunca*, *Oz* e *Nárnia* são casos de mundos secundários. Tanto Alice; quanto Wendy Darling e seus irmãos; Dorothy Gale; Lúcia Pevensie e seus irmãos, são crianças absolutamente ordinárias, e que, por algum motivo desconhecido, se veem imersos em um universo que não é o seu de origem. Não há,

⁶ “the attempt to create in the imagination a world where the human will is the master of fate” (Stableford, 1990, p. 65)

em nenhum momento, espanto ou dúvida por parte deles com relação a isso. Ao final, após a resolução dos problemas em questão, voltam para casa sãos e salvos. O mundo de onde partem e no qual as aventuras se desenrolam são realidades distintas, porém paralelas, e que estabelecem entre si algum grau de vínculo.

Paulatinamente, a distinção entre essas realidades tendeu ao desaparecimento. Só haveria, por assim dizer, um mundo possível, e não dois. *O Mundo Secundário* passou a ser o mundo “real”, mesmo que com sua própria lógica e suas próprias manifestações. Em algumas vezes, o sobrenatural e o mágico são mais evidentes, em outras eles se fazem mais tênues e discretos. Seja como for, em todas as narrativas as quais Lloyd Alexander (1924-2007) chamou de *High Fantasy*⁷ (Stableford, 2005, p. 198), as tramas nas quais se veem envolvidas as personagens se iniciam e têm o seu desfecho dentro dele. São exemplos desses mundos: *O planeta Marte*, de Edgar Rice Burroughs (1875-1950) (2012);

⁷ “*High Fantasy*” ou “Alta Fantasia” é um gênero de literatura e ficção surgido no século XX a partir das obras de Tolkien. Trata-se de universos ficcionais com arquiteturas e características próprias, elaboradas para gerar o efeito de desconexão com a realidade empírica. Normalmente, remetem ao mundo antigo, aos mitos e ao medieval, utilizando-se de certas convenções dessas épocas para a criação de algo inteiramente fantástico” (Rossi & Stainle, 2019, p. 302). Também fazem parte dessa definição *As Crônicas de Gelo e Fogo* (1996-2011), do escritor George R. R. Martin (1948-), além das obras de Tracy Hickman (1955-) & Margaret Weis (1948-), criadores do universo de *Dragonlance*, um dos cenários de campanha do *Role-playing Game Dungeons & Dragons*. O gênero se diferencia da *Low Fantasy* ou “Baixa Fantasia”, cujas narrativas são definidas no mundo real, a exemplo da série de sete livros infantojuvenis *Harry Potter* (1998-2007), de J. K. Rowling (1965-) ou do romance *A História sem Fim* (1979), de Michael Ende (1929-1995).

A Era Hiboriana, de Robert E. Howard (1906-1936) (2018); e a *Terra-média*, de J. R. R. Tolkien.

Essa transformação na literatura de fantasia, ao dar uma autonomia sem precedentes aos *Mundos Secundários*, se explica, entre outras razões, pelos usos que seus autores faziam dela, e quais diálogos eles estabeleceram com as vanguardas artísticas na virada do século XIX para o XX. Se, até então, a preocupação estava centrada no folclore, nas culturas locais, na procura e preservação do *Volkgeist*, e na idealização de um cenário desaparecido ou em vistas de desaparecer, a geração seguinte adicionou a tudo isso uma dose considerável de subjetividade, experimentação e virtuosismo.

O historiador Thiago Antunes, no trabalho *Tradição e Modernidade em O Senhor dos Anéis* (2009), discute as formas pelas quais a obra de Tolkien representa um verdadeiro amálgama entre essas duas realidades (o tradicional e o moderno), tanto no aspecto temático (a Revolução Industrial, os avanços tecnológicos, a formação de grandes centros urbanos, e a Primeira Guerra Mundial) quanto no formal. Não se trata, pois, de um romance único e atípico, como à primeira vista pode parecer. Ele se constrói em sintonia com as tendências artísticas de seu tempo, como bem apontado por Shippey (2002), Fimi (2009) e Scull & Hammond (2017). A conclusão a que se chega é que, embora pessoalmente desgostasse do projeto modernista, Tolkien não ficou imune às influências das modernidades estéticas e sociais evanescentes em sua criação ficcional. Discutiremos brevemente, a título de exemplificação, dois instrumentos desse movimento dos quais o autor lança mão.

O primeiro deles está no que Lukács (2009) e Rossi & Stainle (2019) chamam de “fragmentação na composição da figura do herói”. Lembremo-nos do trivial: quem é o protagonista de *O Senhor dos Anéis*? Frodo? Aragorn? Gandalf? O Anel? Todos? Ninguém? Podemos ir além, detendo-nos em uma célebre obra de horror: quem é o protagonista de *Drácula* [1897], de Bram Stoker? Jonathan Harker? Mina? Lucy Westenra? Van Helsing? O próprio vampiro? Não há uma resposta exata para essas perguntas.

Se considerarmos somente os aventureiros em missão, uma solução perspicaz seria *A Sociedade do Anel*. Todavia, ainda assim, estaríamos diante de uma realidade fracionada: na primeira parte do romance, um monobloco de nove membros; na segunda, três grupos; na terceira, dois, que somente voltarão a se unir ao final da obra. O fato de as narrativas de *As Duas Torres* e *O Retorno do Rei* focarem, primeiro, em Aragorn, Legolas e Gimli, e só depois em Frodo e Sam, de modo não simultâneo, deixam isso ainda mais claro. Conclusão: se em tempos modernos, artistas e intelectuais observam uma realidade fragmentada, rachada, esvaçada, suas obras também tenderão a manifestar isso em suas criações.

Outra evidência interessante do projeto modernista em Tolkien é a presença da chamada *narrativa em abismo*, ou seja, quando um escritor narra os acontecimentos dentro de outros acontecimentos, formando uma espécie de cadeia infinita de espelhos. Presente em autores consagrados do século XX, como Herman Hesse (1877-1962) e Júlio Cortázar (1914-1984), o conceito (“*Mise em abyme*”) é do escritor francês André Gide (1869-1951), vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1947:

[...] Gostaria que os acontecimentos nunca fossem contados diretamente pelo autor, mas apresentados (e várias vezes, de diferentes ângulos) pelos atores sobre quem esses eventos tiverem alguma influência. Gostaria que, no relato que farão deles, esses acontecimentos aparecessem ligeiramente deformados. Uma espécie de interesse vem, para o leitor, pelo simples fato de ter que reconstituir. A história requer sua colaboração para bem se delinear (Gide, 1948 *apud* Campos, 2006, p. 30).

Uma demonstração desse recurso pode ser observada no capítulo II do segundo livro de *A Sociedade do Anel*, quando Gandalf narra aos presentes no Conselho de Elrond o diálogo travado com seu companheiro de ordem, o mago Radagast, ocorrido meses antes:

[...] “Gandalf!”, exclamou ele [Radagast]. “Eu te buscava. Mas sou estranho nessa região. Só o que sabia é que podias ser encontrado em uma região selvagem com o rude nome de Condado.” (...) “Tua informação foi correta”, disse eu. “Mas não digas desse modo se encontrares algum dos habitantes. Estás perto da fonteira do Condado agora. E o que queres de mim? Deve ser urgente. Nunca foste viajante, a não ser que uma grande necessidade te impelisse.” (...) “Tenho uma missão urgente”, disse ele. “Minhas notícias são más”. Então olhou em volta como se as sebes tivessem ouvidos. “Nazgûl”, sussurrou ele. “Os Nove estão à solta outra vez. Atravessaram o Rio em segredo e movem-se para o oeste. Assumiram o aspecto de cavaleiros trajados de preto”⁸ (Tolkien, 2019a, p. 368).

⁸ “(...) ‘Gandalf!’ he cried. I was seeking you. But I am a stranger in these parts. All I knew was that you might be found in a wild region with the uncouth name of Shire.” (...) ‘Your information was correct,’ I said. “But

Radagast fala, porém, pela boca de Gandalf. Trata-se de uma narrativa dentro de outra, e o leitor não tem como alcançar aquela personagem a não ser pelo ponto de vista desta última.

De posse dessa informação, voltemo-nos, agora, para o que dizem as runas e os caracteres curiosos encontrados no frontispício da mesma obra: “O Senhor dos Anéis traduzido do livro vermelho do Marco Ocidental por John Ronald Reuel Tolkien. Aqui está contada a história da Guerra do Anel e do Retorno do Rei conforme vista pelos hobbits”⁹ (Tolkien, 2019b, p. 595-596). Tomando as palavras ao pé da letra, o que o leitor tem em mãos não é propriamente um romance, um texto ficcional, e sim um registro histórico feito por certas criaturas denominadas *hobbits*, a partir de suas impressões sobre determinados acontecimentos. Essas crônicas, por sua vez, foram editadas e traduzidas de uma língua perdida para o inglês moderno por um indivíduo de inteligência superior, chamado J. R. R. Tolkien¹⁰.

do not put it that way, if you meet any of the inhabitants. You are near the borders of the Shire now. And what do you want with me? It must be pressing. You were never a traveller, unless driven by great need.’ (...) ‘I have an urgent errand,’ he said. ‘My news is evil.’ Then he looked about him, as if the hedges might have ears. ‘Nazgûl,’ he whispered. ‘The Nine are abroad again. They have crossed the River secretly and are moving westward. They have taken the guise of riders in black’ (...)” (Tolkien, 2005, p. 256-257).

⁹ “*The Lord of the Rings translated from the Red Book of Westmarch by John Ronald Reuel Tolkien. Herein is set forth the history of the War of the Ring and The Return of the King as seen by the hobbits*”.

¹⁰ Procedimento idêntico se dá, por exemplo, em *A narrativa de Arthur Gordon Pym* [1838], único romance de Edgar Allan Poe, e que assim é analisado por Umberto Eco: “Duas partes dessas aventuras foram publicadas em 1837 no *Southern Literary Messenger*, mais ou menos na forma como o conhecemos hoje. O texto se iniciava com ‘Meu nome

Logo, e de volta ao trecho inicial, Radagast fala pela boca de Gandalf. Gandalf fala pela boca (ou melhor, pela pena) dos hobbits (Bilbo Baggins, Frodo Baggins e Samwise Gamgee¹¹). Os hobbits, por sua vez, falam a partir da tradução de um erudito inglês. Tratam-se de nada menos do que quatro camadas de narrativas (cinco, no caso de se ler a obra em um idioma que não o inglês) entre o leitor e a personagem inicial. As diferentes transmissões e tradições vão recompondo um mundo e um texto, sob camadas de textualidades e narradores preexistentes.

Afora ter uma função reflexiva, a narrativa em abismo pode, ainda, revelar aspectos ou pormenores não evidentes

é Arthur Gordon Pym' e, desse modo, apresentava um narrador na primeira pessoa, porém trazia o nome de Poe como o autor empírico. Em 1838, a história inteira foi publicada em forma de livro, mas sem o nome do autor no frontispício. Havia um prefácio assinado por 'A. G. Pym', que apresentava as aventuras como fatos e dizia aos leitores que, no *Southern Literary Messenger*, 'o nome do Sr. Poe foi acrescentado aos artigos', porque ninguém teria acreditado no relato, de maneira que não haveria problema em apresentá-lo 'sob a aparência de ficção'. Assim, temos um sr. Pym, que se declara um autor empírico e que é também o narrador de uma história verdadeira" (Eco, 1994, p. 24).

¹¹ O Prefácio da 1ª edição de *The Lord of the Rings* (1954) difere enormemente daquele da 2ª edição, publicado pela primeira vez em 1965. Ainda que Tolkien, com o novo Prefácio, tenha mantido a ideia de que o autor seria, na verdade, apenas editor e tradutor do conto (e não seu escritor), como consta no Prólogo e Apêndices de *The Lord of the Rings*, no primeiro prefácio isso se dá de modo muito mais explícito: "*This tale, which has grown to be almost a history of the great War of the Ring, is drawn for the most part from the memoirs of the renowned Hobbits, Bilbo and Frodo, as they are preserved in the Red Book of Westmarch. This chief monument of Hobbit-lore is so called because it was compiled, repeatedly copied, and enlarged and handed down in the family of the Fairbairns of Westmarch, descended from that Master Samwise of whom this tale has much to say*" (Tolkien, 2014, p. xviii).

na narrativa principal. Essa minuciosidade, a preocupação com o acessório e o acidental, é o que, paradoxalmente, dá à obra um ar de fidedignidade.

A esse respeito, Rossi & Stainle (2019) comentam:

[...] Sendo um compilado de documentos, narrativas e passagens diversas, O Livro Vermelho do Marco Ocidental é composto por prosa, verso, canções, adivinhas, culturas, línguas, costumes, documentos e tradições advindas de diferentes povos, raças ou troncos familiares. Isso também é devedor da inovação do modernismo e se coaduna com a posição privilegiada da filologia na vida de Tolkien (...). Sua ficção não conseguiu escapar dos recursos surgidos com os experimentalismos do modernismo e, ainda mais, configurou um novo modelo de usos desses recursos aliados aos padrões estéticos do romantismo. Em todo o *legendarium* de Tolkien (...) sua tentativa de organicidade da vida, seja ela animal, humanoide ou vegetal se faz evidente por meio da correlação de absolutamente todos os temas independentemente de fatores temporais ou espaciais das histórias em questão. (Rossi & Stainle, 2019, p. 299).

A fantasia de Tolkien é, dessa forma, robusta tanto no diálogo com a erudição e as técnicas de criação literária de seu tempo, quanto em sua inventividade na criação da Terra-média, de suas histórias, e seus personagens. O *Mundo Secundário* que criou é denso e profundo. Obviamente, enquanto único mundo possível para suas histórias, é imprescindível que se trate de um constructo ficcional bem mais complexo e sofisticado do que, digamos *A Utopia*, de Thomas More (1478-1535).

Da mesma forma, está muitíssimo além dos cenários vagos encontrados nos *contos de fadas* (“um reino”, “uma floresta”, “um povoado”, etc.), ou ainda nos fantasistas da virada do século, que, por sua vez, já contavam com algum grau de elaboração e detalhismo. Na feliz expressão de Ronald Kyrmse (2003, p. 21-24), o trabalho tolkieniano se estabelece em “três dimensões”: a) *diversidade*: são muitos os assuntos tratados (povos, paisagens, costumes, etc.); b) *profundidade*: além de heterogêneos, os temas o são de modo invulgarmente detalhado (como as línguas faladas na *Terra-média*); e c) *tempo*: para além de variados e minuciosos, todos eles se desenvolvem em três eras históricas, desde a Criação de tudo o que existe até o momento imediatamente posterior à destruição de Sauron e ao fim da *Guerra do Anel*. O resultado não poderia ser outro que não o fascínio e a absorção por parte de muitos leitores.

Diante disso, atrevemo-nos a dizer: era exatamente isso que Tolkien queria. Não se tratava de mero diletantismo ou de esquisitices de um professor de línguas antigas, mas de um *projeto*. Para além de todos os debates acerca da *intenção* do autor (Compagnon, 2014 e Eco, 2018), ainda que não deliberada ou conscientemente, todo literato faz seus cálculos e mede as palavras na hora de escrever, o que podemos chamar de *motivações*. Quer-se produzir algum efeito com tudo isso:

[...] De fato, ficção é resultante de uma elaboração de forma e de conteúdo. A linguagem vertida para o papel em formatos literários em si já traduz realidades e sentidos (...) Há uma ordenação dos significados, da expressão, das palavras. Pelo menos em tese, tudo é selecionado, pensado

e escolhido pelo autor (...) O acaso existe, o *insight* também, mas para além disso é só trabalho e polimento. Cálculo e exercício. Suor. Um esforço exaustivo e estético de procurar a melhor expressão. E todo esse processo deixa vestígios, carregando consigo as marcas da temporalidade (Bentivoglio; Alves, 2023, p. 73-74. Grifo dos autores).

E que efeito é esse? Na verdade, a partir de diversos instrumentos de construção modernista, as narrativas de fantasia atravessaram o século XX em busca de dois atributos básicos: *credibilidade* e *verossimilhança*. Em outras palavras, elas almejavam ser mais “realistas”. Tolkien não é exceção, nesse sentido. É paradigma.

Sua obra contempla aspectos importantes da relação entre o maravilhoso e o mítico no projeto literário pessoal idealizado pelo autor. Ele queria dizer algo, e o fez com muita reflexão e trabalho exaustivo de pesquisa e de escrita. Já vimos a importância do mundo secundário, da fragmentação da história e das múltiplas camadas dentro da narrativa. Passemos agora a outros dois pontos bastante significativos.

No primeiro ponto realça-se a presença da nostalgia, pois, há inegável transposição de um sentimento característico de lamento e de apreço por uma realidade que se arruinava rapidamente. Essa nostalgia por uma ordem ou mundo em crise ou desaparecimento é bastante presente no interior d’ *O senhor dos anéis*. Em várias cenas vemos o peso dela como, por exemplo, no lamento dos Elfos por Valinor, uma terra abençoada que perderam. Também surgem na descrição sobre as ruínas de Amon Hen ou nos relatos das glórias dos dias antigos feitos por Elrond ou Galadriel. Esse

mundo milenar dos antigos, ainda radiante nas memórias, contrastava com os dias sombrios do presente, conectando de forma íntima história e linguagem. Esses aspectos, destacam a perspectiva de como Tolkien caracteriza aquele sentimento, realçando a saudade da Idade de Ouro, que surge na obra com um tom elegíaco e bastante melancólico em diferentes passagens.

A nostalgia também aparece no apreço dado às línguas antigas como o Quenya e o Sindarin, duas línguas élficas, ou no relato sobre os sinais e a inscrição no Anel, feitas em Tengwar. Essa relação essencial entre língua e identidade, entre linguagem e povo tinha um lugar especial nos debates envolvendo as nações e o nacionalismo desde o começo do século XX e se acentuaram na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), no contexto do imperialismo. As línguas, portanto, não eram apenas um ornamento, mas eram consideradas como a própria essência cultural e histórica dos povos, assumindo, nesse sentido, uma função orgânica que Tolkien não despreza quando cria seu mundo ficcional.

A ressurgência do mal na Terra-média é lamentada pelas personagens que protagonizam a luta, saudosas de um tempo de aparente harmonia e paz. Para Tolkien, longe de uma expressão maniqueísta, o mal seria o resultado de um desgaste, de uma deterioração da sociedade e dos indivíduos. Sauron era um espírito decaído, Saruman foi corrompido pelo desejo de poder, Gollum uma expressão da ruína física causada pela decadência espiritual provocada pelo Anel. A maldade, portanto, surgiria como uma corrupção dos indivíduos e/ou como uma perda de suas essências. Não por acaso, aquele autor escolhe os hobbits,

seres pequenos, humildes e defensores de valores éticos entre si, para carregarem o pesado fardo da responsabilidade de salvar o mundo. Nesse sentido, Samwise Gamgee surge como o símbolo máximo da resistência humilde e do heroísmo desinteressado, que nada tem de épico. Ao subverter a épica dos grandes heróis, Tolkien valoriza pequenos heróis, simples e, aparentemente, tão frágeis e humanos como nós.

Isso nos conduz ao segundo ponto explorado por Tolkien, em *O Senhor dos Anéis*, que é o protagonismo dos pequenos heróis. Ele valoriza figuras aparentemente insignificantes, cujas virtudes residem não na força física ou na grandeza aristocrática, mas na humildade, na perseverança e na simplicidade. O autor confere a eles grandes responsabilidades. Os hobbits — particularmente Frodo e Sam — encarnam uma grande inversão da tradição épica. Em contraste com figuras majestosas como Aragorn ou Gandalf, são personagens despretensiosas que assumem o fardo mais pesado da saga: destruir o Anel. O heroísmo hobbit é, portanto, de natureza ética e existencial, marcado pela capacidade de resistir ao desespero e manter a esperança em meio à corrupção e à ruína.

A trajetória de Samwise é emblemática nesse sentido: sua lealdade obstinada e sua fé em pequenos gestos de bondade sustentam Frodo nos momentos mais sombrios, como exemplificado na célebre passagem da subida à Montanha da Perdição, quando Sam carrega o amigo que não consegue mais prosseguir. Tolkien assim subverte o modelo heroico tradicional, próprio da épica clássica, e aproxima sua narrativa de uma visão moderna da ação histórica, em que os grandes acontecimentos dependem de

sujeitos ordinários. Essa escolha estética e moral confere à sua obra uma densidade ética singular, pois sugere que a resistência ao mal e a construção do futuro não são tarefas reservadas a figuras grandiosas, mas a qualquer um que, com coragem e generosidade, se disponha a agir mesmo nas condições mais adversas.

Como se vê, a nostalgia em Tolkien transcende o simples saudosismo pessoal e assume a forma de um lamento civilizacional diante do inexorável declínio de formas de vida mais harmoniosas e espiritualmente conectadas à natureza. Essa sensação atravessa *O Senhor dos Anéis* como um fio subterrâneo que molda as ações das personagens e a atmosfera narrativa. A destruição gradual das antigas ordens – a retirada dos Elfos, o desaparecimento dos Ents, a decadência de reinos como Gondor e Rohan – compõe um cenário de ruína inevitável, em que as vitórias políticas são conquistadas à custa da perda irreparável de maravilhamento e magia. A partida de Frodo, Bilbo, Gandalf e dos elfos para as Terras Imortais representa o êxodo final daqueles capazes de recordar as eras mais luminosas da Terra-média, como se a história caminhasse não para a redenção plena, mas para a luta contra o progressivo apagamento da memória mítica.

Tolkien se insere, assim, em uma tradição que poderíamos chamar de elegíaca, na qual a história é concebida não como um conjunto de realizações e progressos, mas como uma série de quedas, de desmembramentos sucessivos de um ideal primordial. Em diálogo com a teoria dos ciclos históricos e das idades do mundo, presente em mitologias clássicas, a obra de Tolkien evidencia uma profunda consciência da perda, à semelhança da tradição das *lúgubres*

elegias nórdicas, como o poema *The Wanderer*. A presença da nostalgia, portanto, não é apenas temática: ela estrutura a narrativa e a própria percepção do tempo histórico em Tolkien, imbuindo a experiência do leitor em relação a um mundo ameaçado pela perda trágica e irremediável da beleza e harmonia antigas.

A experiência deste tempo antigo belo e radiante, ou seja, essa experiência de um passado anterior é fundamental para a imersão no Mundo Secundário que ele criou. Desde as primeiras páginas de *O Senhor dos Anéis*, o leitor é confrontado com referências a eras passadas, linhagens ancestrais e ruínas de civilizações esquecidas, como as ruínas de Amon Hen ou as vastas histórias contadas por Elrond no já citado Conselho de Valfenda. Essa estratégia narrativa confere à Terra-média uma sensação de “tempo profundo” – um conceito que designa não apenas a antiguidade cronológica, mas a densidade temporal percebida na cultura, na geografia e nas relações sociais. Cada personagem, povo e lugar carrega consigo vestígios de eras anteriores, de modo que o presente é sempre vivido à sombra de tempos mais grandiosos ou mais trágicos. A criação das *palantíri*, o eco da queda de *Númenor* nos sonhos de Faramir, ou a própria origem dos Anéis de Poder são exemplos de como Tolkien insere constantemente elementos de uma história longa, estratificada e melancólica na narrativa conduzida pelas personagens. Essa percepção de temporalidade profunda rompe com as histórias lineares típicas do romance moderno e aproxima a obra da construção mítica, onde o tempo é cíclico e saturado de memórias. Influenciado pela filologia e pela mitologia germânica, Tolkien organiza sua narrativa como

se fosse o último fragmento de uma tradição vasta e parcialmente esquecida, reforçando a verossimilhança do Mundo Secundário e a sensação de estar diante não de uma invenção recente, mas de uma história transmitida através de milênios. O “tempo profundo”, assim, não é apenas uma ambientação estética: ele é um dispositivo fundamental para conferir densidade ontológica ao mundo ficcional de Tolkien.

Concluindo, a reflexão inicial acerca dos três *topoi* da literatura — o estranho, o fantástico e o maravilhoso —, propostos por Todorov, oferece uma chave de leitura segundo a qual podemos compreender a especificidade da obra de Tolkien. Embora a hesitação entre o real e o irreal seja constitutiva do estranho e do fantástico, a literatura de Tolkien opera em uma lógica diversa: nela, a suspensão e a perplexidade não surgem da dúvida sobre a realidade dos acontecimentos, mas da aceitação de um mundo em que o maravilhoso é constitutivo e absoluto.

Ao criar um Mundo Secundário autônomo, detalhado e enraizado em um tempo profundo, Tolkien transcende a simples inserção do sobrenatural no mundo familiar, propondo uma realidade alternativa completa e verossímil. Como se vê, *O Senhor dos Anéis* não apenas retoma temas tradicionais de perda, lamento e heroísmo modesto, mas também reformula a própria relação do leitor com a ficção fantástica, deslocando-o de um espaço de hesitação para um espaço de maravilhamento contínuo e histórico, provocando nos leitores uma identificação com o sentimento nostálgico e a valorização de heróis que nada possuem de extraordinário. Com sua obra, podemos dizer que a fantasia moderna, longe de ser apenas fuga ou ilusão, ou de

reproduzir na ficção o que era vivido na realidade histórica de uma Europa mergulhada em conflitos e guerras, tornou-se uma poderosa máquina a serviço do imaginário, da memória e da esperança.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Thiago. **Tradição e modernidade em O Senhor dos Anéis**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2009.
- BARRIE, James M. **Peter Pan**: edição comentada e ilustrada. Tradução de Júlia Romeu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- BAUM, Lyman Frank. **O Mágico de Oz**: edição comentada e ilustrada. Tradução de Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- BENTIVOGLIO, Julio & ANDRADE, Kelly A. **História & literatura**: o uso de obras literárias como fontes históricas. Vitória: Milfontes, 2023.
- BURROUGHS, Edgar Rice. **Os Deuses de Marte**. São Paulo: Aleph, 2012.
- CAMPOS, Regina Salgado. André Gide e o questionamento do romance. **Lettres Françaises**. São Paulo: FFLCH/USP, n. 7, p. 27-38, 2006.
- CARROLL, Lewis. **Alice**: edição comentada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CARTER, Lin. **O senhor do Senhor dos Anéis**: o mundo de Tolkien. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CEVASCO, Maria Elisa & SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1985.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- ECO, Umberto. Interpretação e História. *In*: _____. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

FIMI, Dimitra. **Celtic Myth in Contemporary Children's Fantasy: Idealization, Identity, Ideology**. Cardiff: Palgrave Macmillan, 2017.

FIMI, Dimitra. **Tolkien, Race and Cultural History: From Fairies to Hobbits**. London: Palgrave MacMillan, 2009.

HOWARD, Robert Ervin. **Conan, o bárbaro**. Tradução de Alexandre Callari. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2018.

KYRMSE, Ronald. **Explicando Tolkien**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LEWIS, Clive Staples. **As Crônicas de Nárnia**. Tradução de Paulo Mendes Campos e Silêda Steuernagel. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MARQUES, Mirane Campos. Notas sobre fantasia e realismo em J. R. R. Tolkien. In: ROSSI, Cido & STAINLE, Stéfano (orgs.). **Folhas da árvore: a ficção de Tolkien**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021.

ROSSI, Cido & STAINLE, Stéfano. A composição narrativa nas obras tolkenianas. In: CASAGRANDE, Cristina; KLAUTAU, Diego Genu; CUNHA, Maria Zilda da. **A suberiação de mundos: estudos sobre a literatura de Tolkien**. São Paulo: FFLCH/USP, 2019.

SCULL, Christina & HAMMOND, Wayne G. **The J. R. R. Tolkien companion and guide**. Chronology. London: HarperCollins Publishers, 2017.

SHIPPEY, Tom. **J. R. R. Tolkien: Author of the Century**. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 2002.

STABLEFORD, Brian. **The A to Z of Fantasy Literature**. Plymouth: Scarecrow Press, Plymouth. 2005.

STABLEFORD, Brian. The Nineteenth Century, 1812-1899. In: BARRON, Neil (ed.). **Fantasy Literature: a reader's guide**. New York; London: Garland Publishing, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. Foreword to the first edition. *In*: HAMMOND, G. H., SCULL, C. **The Lord of The Rings. A Reader's Companion**. London: HarperCollins Publishers, 2014.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **A Sociedade do Anel**: Primeira Parte de O Senhor dos Anéis. Tradução de Ronald Kymse. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2019.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **As Duas Torres**: Segunda Parte de O Senhor dos Anéis. Tradução de Ronald Kymse. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2019.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **The Lord of the Rings**. London: HarperCollins Publishers, 2005.

Notas sobre a invenção do gelo¹

Pedro de Castro Picelli

1.

À ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 1982, Gabriel García Márquez (1927 – 2014) proferiu um discurso conhecido como *A Solidão na América Latina*.

Faz onze anos, um dos poetas insignes de nosso tempo, o chileno Pablo Neruda, iluminou este âmbito com sua palavra. Nas boas consciências da Europa, e às vezes nas más, tem irrompido desde então com mais ímpetos que nunca as notícias fantasmagóricas da América Latina, essa pátria imensa de homens alucinados e mulheres históricas, cuja teimosia confunde-se com a lenda. Não tivemos um instante de sossego. Um presidente prometeico atrincheirado em seu palácio em chamas morreu peleando sozinho contra todo um exército, e dois desastres aéreos suspeitos e nunca esclarecidos ceifaram a vida de

¹ Este ensaio resulta de um minicurso ministrado no primeiro semestre de 2025 em que tentei, a partir do romance *Cem Anos de Solidão* de Gabriel García Márquez, discutir o problema do realismo em alguns textos de Györg Lukács e Theodor Adorno. A proposta do curso não se restringiu à apresentação destes autores, mas propunha pensar o realismo a partir da crítica imanente de uma obra expressiva do que comumente tem se chamado de “realismo mágico”. O caráter ensaístico das notas tinha como pretensão formalizar esse esforço de crítica sem que para isso fosse necessário aprisionar o pensamento em uma estrutura textual enrijecida, buscando compor os fragmentos em um todo não totalitário. Por essa razão, o texto se apresenta ao leitor e à leitora em sessões que buscam compor a crítica do romance enquanto um prisma. Tal qual foi a intenção do curso.

outro de coração generoso, e a de um militar democrata que havia devolvido a dignidade de seu povo. Houve até agora cinco guerras e dezessete golpes de Estado, e surgiu um ditador luciferino que em nome de Deus leva a cabo o primeiro etnocídio da América Latina em nosso tempo. Enquanto isso, vinte milhões de crianças latino-americanas morreram antes de fazer dois anos, mais do que todas as crianças que nasceram na Europa desde 1970. Os desaparecidos pela repressão são quase cento e vinte mil, que é como se hoje ninguém soubesse onde estão todos os habitantes da cidade de Upsala. [...]

Ouso pensar que é esta realidade descomunal, e não somente a sua expressão literária, a que este ano mereceu a atenção da Academia Sueca de Letras. Uma realidade que não é a do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, cheio de desdita e de beleza, do qual este colombiano errante e nostálgico não é mais do que uma cifra determinada pela sorte. Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todos nós, criaturas daquela realidade desaforada, tivemos que pedir muito pouco à imaginação porque o maior desafio para nós tem sido a insuficiência dos recursos convencionais para fazer crível a nossa vida. Esse é, amigos, o nó de nossa solidão.

Qual a sorte do realismo na periferia quando o esforço do narrador em tornar a “realidade desaforada” mais “crível” não a extirpou com um projétil no peito do coronel Aureliano Buendía logo na primeira página de *Cem Anos de Solidão* (1967)?

2.

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.

Cem Anos de Solidão, Gabriel García Márquez.

Prever o futuro, como Marx sabia, é sempre uma aventura delirante.

Em torno de Marx, Leandro Konder.

A epifania do Coronel Aureliano diante da morte coloca em suspeição toda possibilidade de triunfo do romance na saga solitária dos Buendía por Macondo. A forma realista, prestes a se desintegrar, recobra a postura diligente do narrador na inevitabilidade de sua violação (Adorno, 2003). O iminente insucesso revela a função desta figura em uma “realidade desaforada”, onde ela teve de pedir “muito pouco à imaginação”. Não porque as coisas do mundo se identificassem com o sujeito e abdicassem da narração. Pelo contrário. De seu “maior desafio”, a “insuficiência dos recursos convencionais” para fazer a vida “crível”, o ponto alto do desacreditado romance realista é levado a cabo. Justamente na periferia do capitalismo.

O realismo estava sob escombros há pelo menos um século quando, prestes a ser fuzilado, o Coronel Aureliano Buendía rememorou o fascínio do pai com o “grande invento” de seu tempo. O colapso da estética realista foi o *tour de force* da forma na periferia, tendo em Honoré de Balzac, Thomas Mann e Frantz Kafka representantes

de seu último suspiro no centro do capitalismo. Por aqui, prosperou tardiamente uma forma mágica por disposição literária e periférica pela verdade histórica que somente sua intuição estética carregaria. A reflexão sobre a existência no sul global, pensada até meados do século XX através do sentimento de inautenticidade (Cf. Schwarz, 1988) em relação à vida intelectual burguesa, sofre um giro nos anúncios da morte na vida dos Buendías. A experiência concreta da morte no romance, que demanda com que sujeitos permaneçam vivos de algum modo e apesar de tudo, se converte em solidão. Elaborada esteticamente na formalização de um novo momento do capital, tendo-nos, entretanto, como expressão empírica e teórica orientadora da “fratura” periférica do mundo (Cf. Arantes, 2023).

Como o realismo prosperou, de modo tardio e em terreno aparentemente infértil, onde as forças sociais do esclarecimento se esgotaram tendo sido apenas ideologias de segundo grau? Em um meio cuja única “certeza racional” da vida permanece dotada de caráter “negativo” (Konder, 2021, p. 30), *Cem Anos de Solidão* desdobra o colapso da verdade no realismo em sua perda da realidade (Della Torre, 2021). Desatando o nó narrativo da forma deriva o atributo mais puramente universal, ancorado por um chão que nunca provou da síntese positiva da dialética.

3.

Teso diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía livra-se do caminho da bala ao ser condenado, junto de suas gerações, a peregrinar pela “terra incógnita” (Konder, 2021). Tem-se como veredito a condenação ao futuro improvável que se revela na iluminação retrospec-

tiva de um tempo em que o “mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com os dedos” (Márquez, 2009). Livre da morte, está preso à tragédia em que seu último descendente viria ao mundo marcado pelo rabo de porco. Herança do passado persistente que, mesmo anunciado de antemão na formação de Macondo, se revela na rememoração da descoberta do gelo.

Desse modo, a questão realista da consciência da verdade encarnada no romance se instaura como instrumento de busca pela “redenção histórica” (Pimentel, 2017) onde a promessa do esclarecimento se atravanca de partida. Um narrador onisciente do entrelaçamento entre o mito familiar dos Buendía e a história da formação de Macondo conduz esse impasse da forma. Traz-se para o centro do romance a encruzilhada da narrativa realista, cuja figura principal permanecia sob desconfiança quando o colapso da modernização apresentou seus sinais no final dos anos 1960². Um narrador da solidão, a morte em vida, em que está

² O colapso da modernização me interessa à medida em que ele tensiona pressupostos formais do romance realista, entre eles, segundo Moretti (2020): a assimilação do tempo histórico, a manutenção de uma distância entre o indivíduo e o social, o estabelecimento de fronteiras entre tempos históricos distintos e a exigência de um narrador onisciente.

Na periferia, o descrédito das ilusões da modernização se dá na virada dos anos 1960 para 1970 — período marcado por ditaduras em que as promessas do progresso, da democracia e do desenvolvimento social eram implodidas. Neste mesmo momento, emergem uma série de romances latino-americanos e discussões sobre estas obras — período denominado *boom* latino americano. Angel Rama escreveu um belo texto sobre seu surgimento (em meados dos anos 1960) e sua decadência (“por volta de 1972”). Interessa-me sublinhar o processo

imersa não só as gerações de Buendías, mas toda a periferia do capitalismo. Na costura da morte pela agulha da solidão, da busca de redenção histórica da periferia pelo colapso modernizante, a forma se desdobra na atribuição do sentido macondiano ao processo de sublimação das promessas emancipatórias da antiga modernidade burguesa. Fazendo erigir da condição periférica o momento mais vigoroso do realismo, precisamente quando as “ilusões” da modernidade teriam se desfeito - reconhecido *a posteriori* como a fratura periférica do mundo.

Se a modernidade burguesa fez com que os homens encarassem “sem ilusões a sua posição social e suas relações com outros homens” (Marx, 2005), a eles se abriu a oportunidade de transformar o mundo. Para glória e desgraça, os entraves burgueses e suas respectivas saídas, forjadas em termos próprios da consciência histórica do tempo pela reflexividade do pensamento (Cf. Habermas, 2000)³, se

empírico descrito por Rama: a “demanda maciça por obras literárias” foi efeito dos laços estabelecidos entre a consolidação de um mercado editorial — através da cultura de massa — na periferia, o progressivo aumento das classes médias e a profissionalização do escritor através do “mercado literário”. *Cem Anos de Solidão*, escrito entre 1965 e 1967, vendeu 25.000 exemplares no primeiro ano de publicação e atingiu 100.000 cópias vendidas no ano seguinte. Por outro lado, acusavam-se os autores do *boom* de serem “meras transcrições dos romances vanguardistas europeus” ou “falsos produtos do *mass media*”. É deste modo de ler o problema que quero me desvencilhar. O colapso da modernização está interiorizado na forma do romance — e é expresso nas implicações do realismo na periferia (o realismo mágico).

³ Apenas para situar a leitora e o leitor no problema em questão: em *O discurso filosófico da modernidade*, Habermas (2000) definiu esse processo como a elevação da modernidade a “tema filosófico”, iniciado “desde os fins do século XVIII”. Dois traços o caracterizariam: a transformação da “consciência de tempo” e a emergência da “necessidade

converteram em promessas não cumpridas. A realização do esclarecimento modulada pelo fetichismo capitalista transformou-nos em hóspedes do “Grande Hotel Abismo” - metáfora da crítica de György Lukács aos frankfurtianos, sobretudo a Theodor Adorno - quando seus funcionários demitidos e as chaves jogadas fora. “Acabou-se o tempo em que, no vaticínio de Marx, a humanidade só se deparava com problemas que seria capaz de resolver” (Querido, 2024, p. 266).

O tempo da formação se esgotou na consumação da reificação capitalista, encerrando a fresta histórica em que, desde Hegel, a filosofia se via destinada à apreender seu próprio tempo em pensamento e orientá-lo à realização da liberdade da subjetividade, do direito à crítica e da autonomia da ação. Atravancando a própria crítica literária de inspiração materialista que movimentou teoricamente o problema retomando-o pelos textos de *A Ideologia Alemã* e do *Manifesto Comunista* até *O Capital*.

Nesse sentido, o retorno de Marx a Hegel, com o qual a crítica literária de inspiração materialista dialoga, serve para pensar a objetivação histórica da cisão sujeito e objeto que sustenta a “busca do conhecimento e da verdade pelo pensamento humano” (Sader, 2007). Seu interesse pela

de auto certificação”. Dito de outro modo, a modernidade se tornou, desde Hegel - expressão máxima do desenvolvimento dos problemas filosóficos de Kant -, um “conceito de época”. Uma “época orientada para o futuro”, cujo início é apontado no século XVI e que “expressa a convicção de que o futuro já começou”. Neste sentido, enquanto “consciência histórica”, “a modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, *ela tem de extrair de si mesma sua normatividade*” - sua “autocompreensão”. Trata-se de construir, portanto, sua “auto certificação”.

crítica hegeliana sobre o desenvolvimento da consciência observa a contradição inevitável ao qual a dinâmica do pensamento burguês está submetida. O fato de “sujeito e objeto aparecem diferenciados e contrapostos” (ibid) na aparência antitética entre subjetividade e objetividade no pensamento. A “apreensão da verdade do real” exige a “explicação da forma pela qual o real se desdobra em sujeito e objeto” (ibid). Os fenômenos da objetivação, efetivação, estranhamento e alienação na sociedade burguesa tornam-se reflexivos, sobretudo, nas tentativas de dominação do objeto (o mundo) por parte do sujeito (o indivíduo). Problema histórico entranhado nas reflexões do romance realista e nos dilemas do herói mediano. Ambos atingidos em cheio pelo avanço da sociedade da mercadoria em que “antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico” se torna ideológica “a própria pretensão do narrador [...]” (Adorno, 2003).

Assim a crise do realismo se instaura em meados do século XIX. Expressão dos desafios históricos para o exercício da teoria crítica e, portanto, para a própria forma⁴.

⁴ Este modo de colocar o problema, ou seja, associando o problema dos romances realistas aos da Teoria Crítica é fundamental para estas notas. Sobretudo, porque ambas dependem de uma compreensão adequada da atualidade dos processos sociais e da História. Como diz Marcos Nobre (2012), ao definir a teoria crítica, trata-se de “alcançar uma compreensão adequada do momento presente” e “ser capaz de entender como se configuram as lutas sociais emancipatórias”. O que exige um “diagnóstico do tempo mais complexo e nuançado possível” para apreensão do real.

4.

Os ciganos levaram os “inventos” da Europa a Macondo (Márquez, 2009) após as intempéries pela procura do mar para a instalação da aldeia. Entre eles o gelo, que, tendo fascinado José Arcádio, retornou à imaginação de seu filho prestes a ser fuzilado. Melquíades, figura a quem a “morte seguia por todas as partes, farejando-lhes as calças, mas sem decidir dar o bote final”, prenunciava: “as coisas têm vida própria [...] tudo é questão de despertar a sua alma”. Com sua chegada, Macondo se conforma no movimento de separação entre as coisas e o espírito dos macondianos - por aí a reprodução cotidiana da vida no povoado se apresenta no romance. As sugestões de ruptura inconclusa entre mito e esclarecimento movimenta a obra desde a primeira página do extenso romance até sua solução definitiva⁵.

Patriarca dos Buendía, José Arcádio era um homem com “imaginação mais longe que o engenho da natureza, e até mesmo além do milagre e da magia” (Márquez, 2009). A chegada do imã, primeiro dos inventos apresentados em Macondo, o levou a crer que fosse “possível se servir daquela invenção inútil para desentranhar ouro na terra”

⁵ Este é um detalhe que, aparentemente despretensioso, organiza todo o problema que o narrador onisciente das memórias dos Buendías tem de enfrentar para contar a história de Macondo e seu povo. Tal argumento ficará mais explícito, quando lançar essa forma estética contra os argumentos de Lukács e Adorno. Por ora, basta pensarmos que as questões estéticas e filosóficas do romance moderno (que teria encontrado no realismo sua expressão mais alta, segundo Lukács, e em Adorno (2003), a forma realista seria “imanente” ao romance) retiraram suas condições históricas de emergência dos processos de consolidação da sociedade burguesa - cuja uma de suas expressões foi a transformação da modernidade em problema filosófico a partir da tomada de consciência da ruptura entre sujeito e objeto.

(ibid). Dedicou-se a isto como se empenhou inutilmente na descoberta do mar para instalar Macondo, à diferença de ter sido alertado pelo próprio Melquíades que o imã não teria préstimo para isso. Ainda assim, prosseguiu.

A morte retorna pela segunda vez ao texto revelando sua expressão mais profunda no mundo dos vivos: a solidão.

José Arcádio foi se enclausurando nas ambições do pensamento em descobrir ouro nas terras macondianas. Os ciganos desapareceram para retornarem tempo depois a Macondo munidos das novidades de Amsterdam. Eles traziam consigo óculos e lupa, através dos quais Melquíades chegava ao novo vaticínio: “A ciência eliminou as distâncias”⁶. Arcádio seguia firme no plano, por sua vez. Além de encher Macondo de ouro, usaria “aqueles inventos como uma arma de guerra” (ibid) a fim de proteger o povoado de invasões estrangeiras. Tanto a cidade quanto o patriarca se formavam. A solidão, anunciada pelo narrador do romance, se torna constitutiva do destino de todo Buendía pelo uso dos inventos na forma social que se conforma para viabilizar suas próprias existências⁷. Ela se desdobra de

⁶ É muito interessante lembrar deste vaticínio a partir do momento de escrita da obra (entre 1965 e 1966). Um momento histórico desprovido ainda de nossas atuais “tecnologias” e que as próprias ideias de progresso, democratização e encurtamento das distâncias eram colocadas em xeque ou revisadas com intensidade. Contudo, vale pontuar que quem profere a sentença é Melquíades.

⁷ Uma das características fundamentais do romance realista (sobretudo, o romance de formação) é a constituição do sujeito junto à formação de seu próprio mundo. Este modo estético de organizar o problema da constituição da sociedade burguesa recupera traços fundamentais dos “atos históricos” recuperados por Marx em alguns textos da assim chamada *A Ideologia Alemã*. O pressuposto deles é de que os homens “tem que estar em condições de viver” para

maneira progressiva, porém não linear, na confusa relação estabelecida entre a verdade (“ideias de cigano” para Úrsula, mas sabidas há muito tempo em Amsterdam) e a “perda de juízo” de Arcádio (Márquez, 2009). “A terra é redonda como uma laranja”, dizia o patriarca. “Se você pretende ficar louco, fique sozinho”, retrucava a matriarca dos Buendía sempre cética em relação à amizade do esposo com Melquíades.

Antes de abandonar o povoado novamente e “envelhecido com rapidez assombrosa”, a estranha figura presenteia Arcádio com seu laboratório de alquimia. O espaço se tornou o centro das experiências malsucedidas de multiplicação do ouro em Macondo que supostamente permitiriam o enriquecimento do povoado. Tempos depois, Melquíades retorna irreconhecível, dotado de uma aparência “juvenil, refeito, desenrugado, com uma dentadura nova e radiante”. Macondo estremeceu “diante daquela prova decisiva dos poderes sobrenaturais do cigano”, era a magia dos “inventos”. Quando o cigano se despiu da dentadura o “pavor se converteu em pânico”. Melquíades “voltou a ser o mesmo homem decrepito dos anos anteriores”. “Até o próprio José

poder “fazer história” - ou seja, precisam de alimentação, moradia, vestimenta. O primeiro ato é a “produção dos meios para a satisfação dessas necessidades, a produção da própria vida é um ato histórico, condição fundamental de toda história”. O segundo decorre da satisfação das primeiras necessidades que levam a “novas necessidades”. O terceiro ato se refere aos homens que, ao renovarem “diretamente sua própria vida, começam a criar outros homens, a procriar [...]”. Por fim, as “necessidades aumentadas criam novas relações sociais e o crescimento da população gera novas necessidades”. Em suma, tratam-se de relações duplas de produção da vida (de natureza social e natural, mas também da produção da “própria vida” quanto da de outrem pela “procriação”.

Arcádio considerou que os conhecimentos de Melquíades tinham chegado a extremos intoleráveis, mas experimentou um saudável alvoroço quando o cigano lhe explicou a sós mecanismo de sua dentadura postiça” (Márquez, 2009).

A partir de então, Arcádio se transformou. Porém, não apenas ele. Úrsula se rendeu aos inventos, elaborando o seguinte diagnóstico sobre Macondo⁸: “Estão ocorrendo coisas incríveis pelo mundo [...] Aí mesmo, do outro lado do rio, existe todo tipo de aparelho mágico, enquanto nós continuamos vivendo como os burros”.

5.

A maneira pela qual o problema de *Cem Anos de Solidão* se anuncia nas primeiras linhas do romance encaminha de maneira inventiva a forma realista de Gabriel García Márquez. A saída formal se vê constrangida esteticamente a dar conta do esgarçamento histórico da modernização que tem na periferia o ponto sensível de seu paradigma fundamental (a formação). Em termos literários, o nascimento nada auspicioso de uma sociedade (quando da formação em vias de esgotamento) narrada por um narrador onisciente (em descrédito no século XX) recupera um ponto específico da trajetória secular dos Buendía como motivo para narrar a memória dos macondianos. O que acaba por iluminar os pontos obscuros da forma do romance realista no centro do capitalismo.

⁸ Macondo, a princípio, é descrito da seguinte maneira no romance: “aquela aldeia de vinte casas de barro e taquara, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos” (Márquez, 2009).

Os elementos e eventos narrados no capítulo inicial de *Cem Anos de Solidão* são dispostos pelo seguinte movimento narrativo do romance:

Figura 1 – O movimento do romance apresentado por Gabriel García Márquez no primeiro capítulo de *Cem Anos de Solidão*.

1. A iminência da morte do Coronel Bundía encaminha a busca por redenção histórica em Macondo → 2. O Coronel é lançado à tomada de consciência do percurso histórico familiar e o problema da verdade (instituído pela relação entre sujeito e objeto que se descobre na relação dos macondianos com os “inventos”) → 3. Rememoração do momento de descoberta do “invento” mais importante da humanidade trazido pelos ciganos encaminha no primeiro capítulo o percurso narrativo da descoberta de outros “inventos”
Morte (“solidão”), Verdade (“inventos”) e Loucura (“perda de juízo”) - problema do narrador onisciente, em descrédito, narrando a memória dos outros

Figura 2 – Estrutura formal - apenas para fins de exposição do argumento - de *Cem Anos de Solidão*.



Enquanto esforço de crítica, essas notas sugerem que a forma literária (o “realismo mágico”) pela qual a formação é encaminhada na periferia vai de encontro ao modelo realista europeu. O que significa, por outras, pensar que, se os pressupostos dos atos históricos de Marx foram os pressupostos do desenvolvimento do realismo enquanto forma literária, em *Cem Anos de Solidão* a morte encaminha o processo formativo, sustentando a forma do romance. A morte, obstinação da vida que interpela a ação, revela-se progressivamente na estruturação formal organizada pelas solitárias gerações de Buendías. A experiência concretamente possível em vida do fim inescapável a que estamos submetidos, até mesmo Aureliano, que escapara dela uma vez, se transforma no resquício da dialética com o universal

tomado pelos processos fantasmagóricos da realidade⁹. A morte, e sua expressão na vida real, transformou-se na “única certeza racional que nós é imediatamente acessível” (Konder, 2021, p. 21)¹⁰. Certeza tão bem iluminada pela periferia.

A iminência da morte do Coronel Aureliano radicaliza a experiência da solidão que acompanha os atos históricos de onde surgiram os Buendía. Ela faz o Coronel recordar de suas origens, do processo formativo de Macondo, mas também da busca pela “transcendência” (Konder, 2021) e “redenção histórica” (Pimentel, 2017). A solidão se desloca pela memória de um dos protagonistas do romance que mira o futuro a ser redimido através da busca “utópica” da transcendência e o futuro “místico” através da transcendência que demanda a conformação de um outro mundo (Konder, 2021, p. 29). A morte orienta a forma literária para a “terra incógnita” (ibid) anunciada a partir do final dos anos 1960, sobretudo na periferia do capitalismo. Elas se tornaram elemento literário do real no realismo desdobrado do colapso da modernização, quando o pressuposto histórico – as condições materiais para a concretização do esclarecimento burguês – parecia estar sepultado. A morte, experienciada na solidão, se tornou a “certeza racional

⁹ A morte, prossegue Konder (2021, p. 29), “nos traz a consciência de que a contradição entre o singular, que somos nós, e o universal, a que aspiramos, resulta inexoravelmente na eliminação do polo em que nós, indivíduos, nos encontramos”.

¹⁰ Para Konder (2021), a morte “é” a única certeza; para este ensaio, a questão é compreender como ela se “tornou” a única certeza universal. Gabriel García Márquez parece responder a este questionamento quando as promessas burguesas de emancipação pareceram ter ruído.

negativa” que impôs a “revisão permanente sobre a vida” (ibid).

Em terra que a formação sempre foi deformativa, a morte conforma o colapso do não realizado a partir da revelação do essencial concretizado na realidade histórica dos processos globais de aburguesamento.

6.

As notas se debruçam sobre o primeiro capítulo de *Cem Anos de Solidão* porque nele estão dispostos os elementos de sustentação do romance. Apenas implicitamente os problemas de György Lukács e Theodor Adorno ao tratarem do realismo foram mencionados. O interesse dos autores pela estética realista, e sobretudo por seu colapso, implica na preocupação com os desdobramentos da verdade na história. Isto é, da possibilidade de conhecimento do real a partir da objetividade em que ele se expressa: a “harmonia dilacerada da vida”, a cisão entre sujeito e objeto (Cf. Habermas, 2000) com o avanço do capitalismo, tendo no romance a sua forma intelectual mais acabada.

Retornando a Marx e recuperando criticamente Hegel e Kant, os dois autores orientaram suas ideias através do romance para a compreensão da ruptura histórica entre objetividade e subjetividade. O que implica afirmar, de certa maneira, que tanto Lukács, quanto Adorno levaram “a sério a discussão a respeito da relação entre estética e política” (Della Torre, 2021). Entretanto, se faz necessário ao menos apontar as condições históricas localizadas pelos autores para o surgimento do romance, o Marx a qual recorreram para operar suas análises e como cada um compreendeu a relação entre a forma realista do romance

e seus processos de emergência. Uma vez que elas são fundamentais para iluminar a torção operada na forma pelo realismo na periferia do capitalismo no esgotamento da formação na modernidade burguesa, cuja expressão formal mais destacada foi *Cem Anos de Solidão*.

Theodor Adorno, em *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*, retorna à constituição histórica do romance ao pensar o “momento” do narrador frente à sua “situação atual”. O texto retoma algumas questões fundamentais da reflexão adorniana e permite pensar a historicidade do romance a partir do problema delimitado nestas notas. Não se tratou de nenhuma obviedade afirmar que “a forma do romance exige a narração”, fazendo com que o “realismo” lhe fosse “imaneente” (Adorno, 2003). A “forma literária específica da era burguesa” emergiu como desdobramento da “experiência do mundo desencantado” quando ainda lhe era disponível a “capacidade de dominar esteticamente a mera existência” (ibid)¹¹ a fim de compreender o essencial. O realismo, nesse sentido, seria imanente à forma romanesca até nos romances que “tratavam de apresentar seu conteúdo

¹¹ Para Adorno (2003), entretanto, essa capacidade do romance se torna paulatinamente “questionável”. Ele nos diz: “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade”. A ruptura entre sujeito e objeto assume um novo estatuto no mundo administrado, gerando a opacidade do real através do fetichismo embutido na lógica das mercadorias no capitalismo. Nesse sentido, o sujeito fica impossibilitado de “mergulhar” no “domínio do objeto”. Em diálogo com Lukács, Adorno compreende que o “narrador tornar-se-ia culpado de entregar-se ao amor que pressupõe que esse mundo tem sentido”, porém o romance perdeu suas “funções tradicionais” para a “reportagem e para os meios de comunicação”.

de maneira a provocar a sugestão do real” - como *Cem Anos de Solidão* e outros romances considerados “fantásticos” (ibid, p. 55 e 56). O romance surgiu da necessidade histórica de “contar algo”, da necessidade de ter “algo especial a dizer”. Ele se torna possível quando recupera a verdade tornada turva em sua expressão objetiva, buscando “dizer realmente as coisas são”¹². Adorno pôde argumentar assim que o romance “teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas” (ibid, p. 58) - relações pelas quais a realidade se objetiva no capitalismo. Há nisto uma herança explícita do jovem Lukács no pensamento adorniano.

O romance realista, para György Lukács (2016), permitiria elaborar formalmente a “consciência clara da totalidade do processo social”. Pela forma, se capturaria esteticamente os “fatos históricos” a fim de “compreender as verdadeiras forças motrizes da sociedade, sem temor das contradições que pudessem ser esclarecidas” (Lukács, 2016). De modo que o romance se constitui como “figuração, com fortes elementos dramáticos, da dinâmica social a partir de um destino individual” (Della Torre, 2021). Tal prática figurativa associaria o realismo ao “significado da busca pela essência da realidade efetiva oculta sob a superfície”, a ser apreendida a partir dos fenômenos históricos (Lukács *apud* Della Torre, 2021). Processo histórico em que a burguesia, ao tomar consciência de seu papel histórico, tornou-se uma

¹² Bruna Della Torre (2021) apresenta a questão da seguinte maneira: “O narrador do romance tradicional pôde um dia começar ou terminar uma história afirmando que “ela ocorreu exatamente assim”, diz Adorno. Sua onisciência, sua unidade subjetiva garantiam a ilusão da representação”

classe revolucionária. Em outras palavras, ao assumir uma ética revolucionária, o ponto de vista burguês se tornou elemento central de compreensão histórica da totalidade (ao menos até 1848).

A ideia de “essencial”, presente tanto em Lukács, quanto em Adorno, é retomada propositalmente para caracterizar o surgimento do romance. Para ambos, o romance trata formalmente do essencial escondido na realidade capitalista e não pode fazê-lo senão pelo pensamento. Marx reaparece indiretamente nos autores através das discussões sobre as “categorias simples” que tornam possível a apreensão do romance por sua forma. Em 1857, n’*O Método da Economia Política*, Marx as definiu da seguinte maneira. Elas “são uma expressão das relações sob as quais o concreto não desenvolvido pode realizar-se [...], ao passo que o concreto desenvolvido conserva a mesma categoria como uma relação subordinada”. Desta maneira, o pensamento se desdobra do “desenvolvimento concreto mais rico, onde o que é comum a muitos aparece como comum a todos”. As categorias não se encerram em si mesmas, mas tornam-se uma “realidade efetiva” mesmo que não realizada.

O realismo se desenvolve justamente na tentativa de apreensão do não desenvolvido no concreto histórico desenvolvido. É a tentativa de elaboração estética do processo de (não) desenvolvimento do real na realidade da forma, o “social decantado” para recuperar a ideia de Adorno. As obras de arte são objetivas, dotadas de “objetividade” por si mesmas e enquanto tais possuem “uma existência própria tanto das intenções de quem a produziu, quanto da sua recepção” (Cf. Della Torre, 2022). Por esta razão, a crítica literária materialista permanece diretamente atrelada à

análise formal. “Adorno escreveu em diversos momentos que as obras de arte são enigmas. Elas se fecham ao mundo exterior” (ibid). Por isso exigem uma crítica imanente distanciada dos excessos subjetivistas.

Assim como Adorno, Lukács é um crítico imanente, para quem o aspecto mais puramente social da literatura é sua forma. Porém, ele a toma como expressão do “paradoxo encarnado” da ordem burguesa, originada da contradição fundante da sociedade capitalista - o antagonismo entre as classes sociais enquanto objetivação da contradição entre trabalho e capital. Interessa-lhe o “ponto de vista” que expressa esteticamente a relação dialética entre subjetividade e objetividade no romance. Em *Narrar ou Descrever*, ele nos diz que “o grande escritor deve observar a vida com uma compreensão que não se limite à superfície dela”, devendo capturar a “relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície”. Daí deriva a “síntese poética dessa relação”. Coloca-se, portanto, um desafio estético e intelectual ao (à) romancista frente aos riscos de “impôr às próprias obras sua pessoal concepção de mundo” (Lukács, 2016)¹³.

¹³ Lukács, em “Marx e o problema da decadência ideológica”, está pensando este problema quando critica o realismo socialista. O modo como apresenta o problema é interessantíssimo. “Existem casos nos quais uma concepção de mundo política e socialmente reacionária não é capaz de impedir o nascimento das grandes obras primas realistas; e existem outras nos quais precisamente a posição política avançada de um escritor burguês assume formas que obstaculizam o realismo artístico”. Daí Lukács conclui: “trata-se, em suma, de ver se a elaboração da realidade que se expressa na concepção de mundo do escrito abre-lhe o caminho para uma consideração sem preconceitos da realidade, ou se interpõe entre o escritor e a realidade uma

É importante atentar para a recuperação que Lukács e Adorno fazem dos textos de Marx para tratar o problema do romance, em específico o romance realista. Sobretudo, os problemas que lhes servem de norte e o modo como mobilizam essas leituras para interpelar o realismo. Elas se desdobram no modo particular com que cada autor encaminha Marx na elaboração de seu próprio arcabouço crítico para a relação entre estética e política, orientando a declinação teórica do núcleo da crítica. Tomar os modelos críticos um contra o outro permite iluminar a recomposição estética que *Cem Anos de Solidão* causa nas tensões teóricas entre o realismo lukácsiano e o adorniano. Bruna Della Torre (2021), em *Theodor W. Adorno versus György Lukács: duas leituras de Balzac*, estabelece um elemento comum que lhe permite comparar os fundamentos das duas teorias estéticas. Os textos escritos pelos autores sobre a obra de Balzac seriam os poucos momentos em que Lukács e Adorno realizaram um esforço de crítica imanente a partir da forma de um romance escrito pelo mesmo autor (apenas em certo sentido, Franz Kafka e Thomas Mann seriam outros exemplos).

Lukács pensa a “defesa das alternativas imanentes ao capitalismo, o romance histórico e o Realismo”; Adorno, a “dialética negativa, o “não” radical diante do todo, a crise do romance e o modernismo” (Della Torre, 2021). O primeiro o faz privilegiando a questão do “ponto de vista” da burguesia enquanto classe revolucionária, recuperada no Marx de *O Manifesto Comunista* (em que se apresenta a História com

barreira que impede sua plena entrega às riquezas da vida social” - contradições com a realidade encarnada na forma.

o desdobramento da luta de classes) e, até certo ponto, d'*A Ideologia Alemã*. O romance é apreendido, então, como a forma literária desdobrada da vida social em que a classe que revoluciona a sociedade, em um primeiro momento histórico, é capaz de ter a “consciência clara da totalidade do processo social”. Quando ainda seria possível notar “seu chão histórico universalista” (ibid). No entanto, as ilusões são perdidas com a dissolução do pensamento burguês, convertido na apologética do existente pela “capitalização do espírito” pós-1848 (Cf. Lukács, 2016). Lukács se preocupa com a derrocada da vida na sociedade burguesa capitalista - aqui podemos exagerar no exemplo do herói burguês em busca de um sentido para a existência após a cisão entre o eu e o mundo como recuperado n'*A Teoria do Romance*. Deste confronto se realiza a “transição da burguesia [...] para uma classe estática e conservadora, cujo pensamento perde potência crítica e explicativa” (Della Torre, 2021), tornando-a incapaz de conferir uma totalidade à forma narrativa e, portanto, de compreender as forças sociais em contradição no capitalismo¹⁴.

Adorno, por sua vez, é crítico da totalidade assentada na identidade lógica entre o singular e o universal, posto que “força desintegradora”, “espécie de universalidade opressiva” (ibid). Ao retomar Balzac, ele argumenta que em suas obras já estaria presente a “crise do realismo que só ia

¹⁴ O efeito literário mais evidente é o “afastamento da literatura em relação ao significado épico”. Nesse sentido, continua Lukács (1965, p. 61), “a tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo”.

se desdobrar completamente meio século depois” (ibid). No romance da desilusão, momento da forma do romance de formação analisada por Franco Moretti (2020), o realismo se torna expressivo “enquanto perda da realidade” (Della Torre, 2021), se desdobrando na opacidade do mundo. Efeito da “não coincidência entre as pessoas e suas funções sociais”. Aqui está um elemento importante do Marx de Adorno. O Marx do fetichismo da mercadoria e da realidade objetivamente fantasmagórica d’*O Capital* em diálogo com o jovem Lukács d’*A Teoria do Romance*.

Lukács e Adorno posicionam a análise histórica desenvolvida esteticamente no romance realista a partir da capacidade de “dizer como as coisas são”, de “observar a vida com uma compreensão que não se limite à descrição da superfície dela” (Adorno, 2003). O primeiro se orienta pela *práxis* contida no ato de narrar - diferentemente da “literatura baseada na observação e descrição [que] elimina sempre, em medida crescente o intercâmbio entre *práxis* e a vida interior” (Lukács, 1965); o segundo, pela crítica negativa à incapacidade da crítica na “solidariedade social da defesa do capitalismo” (Querido, 2024), desenvolvida na totalidade integrada pelos processos de reificação. O que exigiria uma postura intelectual do realismo contra o que Roberto Schwarz (2019) chamou de “embotamento dos sentidos vinculado ao fetichismo do capital”. Tanto a reflexão lukácsiana, quanto a adorniana levam criticamente adiante o desenvolvimento histórico da modernidade enquanto problema filosófico a partir de sua mais destacada expressão estética: o romance. Forma literária que se tornou problemática justamente quando “as relações internas entre o conceito de modernidade e

sua autocompreensão, conquistadas a partir do horizonte da razão ocidental” foram “desfeitas” (Habermas, 2000) com o avanço capitalista. Problema crônico da periferia.

Nosso realismo, o realismo mágico de *Cem Anos de Solidão* como sua expressão maior, coloca em xeque os pressupostos do tipo de formalização realista. Razão pela qual o romance periférico desdobrou o máximo da forma. Não se trata de um defeito periférico do romance a existência de um narrador onisciente que narra as ações das personagens a partir da tomada de consciência do futuro e do presente das memórias formuladas na iminência da morte de um dos protagonistas do romance. Não é um desvio formal o recurso a um narrador que atua pela narração das memórias (não construídas no sentido e com técnicas subjetivistas, mas pelo seu reposicionamento funcional) de uma geração solitária (a totalidade em um chão em que a individualidade burguesa não se realiza tal qual o modelo) quando as próprias possibilidades de a realizar estão solapadas. Das ameaças invariáveis da morte, a suposta ausência de ação convertida na peregrinação solitária de uma geração em busca de redenção histórica, se chega à memória formalizada pela narração coletiva centrada na figura de um narrador onisciente. Sobrepuja a tentativa de superar a solidão na sanha de redimir o resto de mediação entre o universal e o particular dos processos de esclarecimento desdobrados dos “atos históricos” na periferia.

Um menino com rabo de porco põe fim à “falta de meios para tornar nossas vidas mais reais” (Márquez, 1982). Ele encerra o retrabalho criativo sobre a “negatividade do positivo” (Adorno, 2003, p. 62) característica da fratura

periférica¹⁵ que se desenvolve ao lidar com a imperiosa “violação da forma” (ibid). Sendo a solidão o princípio histórico pelo qual a “certeza racional negativa” (Konder, 2021) se revela a nós, macondianos¹⁶.

7.

Prestes a ser fuzilado, Aureliano é levado pelo narrador das memórias dos Buendía à descoberta do gelo - o “grande invento da humanidade” para José Arcádio. A ele, o primeiro indivíduo nascido em Macondo, se revela o processo formativo da aldeia na rememoração da chegada dos “inventos” ao povoado. Na iminência da morte, o problema fundante da modernidade é encaminhado enquanto tema filosófico ao fazer com que o coronel adentre nas memórias do pai através do ato narrativo. “O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar” (Márquez, 2009). Ao apontá-las, inventaram-se coisas cada qual com sua “vida própria” e, a partir daí, tudo seria questão de “despertar a alma”. José Arcádio a desperta se dedicando à busca do ouro e ao uso da lupa como “arma de guerra”. Solidão, loucura e verdade (as ideias de cigano) se entrelaçam até o retorno de Melquíades transformado pela dentadura. O espírito do

¹⁵ Nesse sentido, *Cem Anos de Solidão* é o exemplo mais notório daquilo que Adorno (2002) chamou de “epopeias negativas”, em que os romances se tornam “testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo”. Porém, sendo obrigadas a lidar com a figura de um narrador que não experimentou *à la* narrador balzaquiano os processos de desencantamento do mundo.

¹⁶ É muito curioso que Machado de Assis também tenha se valido da morte como componente formal do romance realista brasileiro mais expressivo, mas este é assunto para outras notas.

patriarca também se transforma. “[...] o próprio José Arcádio Buendía considerou que os conhecimentos de Melquíades tinham chegado a extremos intoleráveis, mas experimentou um saudável alvoroço quando o cigano lhe explicou a sós o mecanismo da sua dentadura postiça” (ibid).

A transformação de Arcádio se completa quando a morte se revela pela terceira vez no capítulo de abertura do romance.

No princípio, o homem era uma “espécie de patriarca juvenil”, “colaborava com todos” para o “bom andamento da comunidade”. Dizia-se ser o “homem mais empreendedor que se poderia ver na aldeia”. Macondo era uma “aldeia feliz, onde ninguém tinha mais de trinta anos e onde ainda ninguém havia morrido” (ibid). A busca pela redenção histórica macondiana permanece em chave mística, mas com a proximidade da morte trazida pelos inventos ela se torna paulatinamente utópica. Portanto, mais próxima da realização (ver: Della Torre, 2025) justamente quando se supunha o soterramento das utopias junto às ideologias modernizantes. “Aquele espírito de iniciativa social desapareceu em pouco tempo, arrastado pela febre dos imãs, pelos cálculos astronômicos, sonhos de transformação e ânsias de conhecer as maravilhas do mundo” (Márquez, 2009). O utilitarismo da relação com os inventos fizeram daquele patriarca “empreendedor e limpo”, um “homem de ar vadio” tomado pelos sintomas da “loucura” (ibid). É interessante notar que o desenvolvimento dos atos históricos em Macondo oriente a deformação do macondiano e a elaboração de sua consciência a partir de seu contato com os inventos. A loucura se desdobra no quarto ato histórico na periferia quando, ao ampliarem suas relações

e necessidades, os homens passariam a encarar sem ilusões sua posição social e a dos outros homens.

Na transformação individual, narrada de maneira coletiva por um narrador onisciente através da conformação do indivíduo em Macondo, descobre-se a origem do povoado. Após vinte e seis meses de empreitadas falidas em busca do mar, a desistência de continuarem o perseguindo faz Arcádio firmar a aldeia. Macondo surge para não se ter “que empreender o caminho de volta”, “rota que não lhe interessava, porque só podia conduzi-lo ao passado” (ibid). O acaso faz Arcádio encontrar o mar após ter abandonado a tarefa. Macondo estava “cercado de águas por todos os lados” (ibid) - fato de onde surge a teoria arcadiana de uma “Macondo peninsular” desprovida de qualquer contato do povoado com a “civilização”. Com ela, os primeiros diagnósticos pessimistas, “aqui haveremos de apodrecer sem receber os benefícios da ciência”, e a antecipação de Úrsula aos “desígnios febris” de Arcádio em mudar Macondo de lugar - traço de profundo irrealismo. Ela dizia: “ficaremos aqui, porque aqui tivemos um filho”; ao que ele retrucava: “ainda não temos um morto [...]. A gente não é de um lugar enquanto não temos um morto enterrado” (ibid).

A morte se insinua pela quarta vez anunciando o regresso à cena que abre o romance.

A matriarca alertava Arcádio que, “em vez de andar por aí com essas novidades malucas”, ele deveria se ocupar da criação dos filhos (José Arcádio, o primogênito; e Aureliano, o primeiro macondiano). As crianças passaram a frequentar o laboratório de alquimia do pai, que “ensinou-os a ler e escrever e fazer contas [...] forçando a extremos incríveis o limite da sua imaginação” - como recordaria Aureliano

na iminência do projétil lhe atingir o peito. “Aqueles alucinantes sessões ficaram de tal modo impressas na memória dos meninos, que muitos anos mais tarde, um segundo antes que o oficial dos exércitos regulares desse a ordem de fogo ao pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía tornou a viver a suave tarde de março em que seu pai interrompeu a lição de Física e ficou fascinado, com a mão no ar e olhos imóveis [...]” (ibid). Os ciganos aparecem pela última vez trazendo consigo uma “feira multitudinária” e a notícia da morte de Melquíades. Assim Arcádio descobre o gelo. “Desconcertado, sabendo que os meninos esperavam uma resposta imediata, José Arcádio Buendía atreveu-se a murmurar: - É o maior diamante do mundo. - Não - corrigiu o cigano - é o gelo”. De imediato, concluiu o patriarca: “Este é o grande invento do nosso tempo”.

8.

O gelo, efeito do processo natural de solidificação da água pela qual Macondo estava rodeada, mas cujo processo era desconhecido dos macondianos, é apreendido como um invento. O maior deles. Como se, tal qual, os óculos, ele tivesse sido criado pelo desígnio humano. O encerramento do capítulo é muito bonito e, ao mesmo tempo, misterioso. O gelo é a primeira invenção a surpreender Arcádio sem que fosse invocada alguma finalidade prática para o desenvolvimento do povoado. Tomado pelo deslumbre, o patriarca nomeia-o, entretanto, do mesmo modo como fizera com o imã (para descobrir o ouro) e com a lupa (uma “arma de guerra”). Ambos compreendidos em uma relação de dominação do objeto pelo sujeito que reproduz a própria dominação a que o patriarca estava submetido.

Em que o gelo se distinguiria, então? Qual a função formal desempenhada por esse desconcerto do espírito frente as coisas dotadas de “vida própria”?

As notas destacam a cisão progressiva entre sujeito e objeto pela qual o pensamento filosófico e seu desenvolvimento moderno, como o romance, se estruturaram. Em muitas tradições filosóficas, como a aristotélica, a verdade obtida desta busca era resultado da lógica formal - da identidade do pensamento a partir da supressão das contradições entre subjetividade e objetividade. Para Hegel e depois em Marx, apreender o real consistiria em explicar o desdobramento do real em sujeito e objeto. De modo que reconstituir o “caminho da razão” seria retornar ao “caminho do reconhecimento da cisão e de suas raízes” (Sader *in* Marx 2007). Este foi o primeiro momento em que a filosofia passou a compreender o mundo enquanto “produto do trabalho humano, como realidade histórica construída coletivamente pelos homens” (ibid). Marx e Engels, ao desfazerem as “ilusões do espírito puro hegeliano”, elaboraram a “primeira grande formulação do materialismo dialético” para a compreensão das relações entre a história e a consciência humana: as “formas de reprodução da vida” são centrais na realização intelectual da existência histórica dos sujeitos (ibid).

As memórias da saga dos Buendía, rememoradas pelo narrador onisciente através da iminência da morte de Aureliano, evidencia a luta pela existência histórica na fundação de Macondo. Esta maneira de formalizar o problema, acentuada pelo realismo ao desdobrá-la na ordem burguesa, recoloca os “atos históricos” de Marx e Engels como elementos constitutivos da empreitada de homens e

mulheres formando-se pelo mundo também em formação. Por assim dizer, o realismo acerta as contas com os “quatro momentos, quatro aspectos das relações originárias” (Marx; Engels, 2007) da formação dos sujeitos e de suas sociedades. Para tanto, os indivíduos devem estar em “condições de viver” para “poder fazer a história” (ibid). Eles devem estar vivos para forjarem os meios de satisfação de suas necessidades materiais primeira e posteriores, renovando diretamente as próprias vidas e as de outrem como efeito do pressuposto da existência humana (ibid). Assim os sujeitos criam seu mundo. Não pela estrita vontade subjetiva da consciência, mas sob as condições históricas que lhes são apresentadas.

O problema dos atos históricos no capítulo inicial de *Cem Anos de Solidão* se desenvolve através da conformação da consciência, um “produto social” da “necessidade de intercâmbio” entre os sujeitos (Cf. Marx, Engels, 2007). “O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo” (Márquez, 2009). De início, ela se apresenta como consciência do “meio sensível mais imediato”, um “poder totalmente estranho, onipotente inabalável” (Marx; Engels, 2007), de onde surge a tese de Macondo peninsular. Com o incremento da divisão do trabalho, material e espiritual, a consciência se imagina “outra coisa diferente da consciência da práxis existente” (ibid). Ela reúne “condições de emancipar-se do mundo e lançar-se à construção de teoria”, porém, essa teoria entra “em contradições com as relações existentes”, porque as “relações existentes estão em contradição com as forças de produção existentes” (ibid). De certa maneira, os desajustes entre as ambições

e possibilidades de Arcádio com o uso dos novos inventos expressam a tentativa de resolução dos problemas com os quais Macondo se depara pela primeira vez. É desta segunda ordem de problemas, aprofundada com a especialização das funções individuais na sociedade (Aureliano se tornou Coronel, por exemplo, função inexistente na Macondo primitiva de seu pai), que a realidade aparece como “potência estranha” aos indivíduos (ibid). Arcádio, ao sofrer dos primeiros sintomas do estranhamento, passa a desconfiar das transformações sofridas por Melquíades, pelos inventos e pela própria Macondo sitiada por água.

Descobre-se o gelo.

9.

“O todo, tal como ele na cabeça
aparece [...] é o produto de uma
cabeça pensante, que se apropria do
mundo do único modo que lhe é
possível [...]”

O Método da Economia Política, Marx,
1857.

Um problema fundamental do realismo para György Lukács e Theodor Adorno retorna na transformação da consciência no primeiro capítulo de *Cem Anos de Solidão*. Ele se expressa na descoberta do maior invento da humanidade. A forma do romance o tensiona, desdobrando o problema de fundo do realismo em uma direção bastante original. Em Lukács, a questão da consciência surge da discussão sobre o problema da decadência ideológica

burguesa e seu impacto na forma (o abandono histórico do ponto de vista burguês das tentativas de elaborar mediações entre a aparência e a essência do real; a apologia ao existente). Ao modelo realista, seria possível que a consciência encontrasse na literatura uma forma de elaboração da realidade, uma vez que ele permitiria capturar as forças sociais em disputa na sociedade capitalista. O realismo evitaria a “evasão da realidade, com a fuga no predomínio da ideologia “pura”, com a liquidação do materialismo e da dialética espontâneas próprias do “período heróico” da revolução burguesa” (Lukács, 2011). A partir do ponto de vista realista, outrora disponível à burguesia, seria possível a compreensão das “verdadeiras forças motrizes da sociedade”, evitando a “fuga numa pseudo-história” num “sentido subjetivista e místico”. Escapando da “tendência geral da decadência ideológica” (ibid).

Adorno se afasta de Lukács ao apontar traços idealistas nesta maneira de tratar a consciência enquanto paradigma da forma realista. O frankfurtiano rompe com a questão do ponto de vista ao se atentar à objetividade decantada na forma. O que lhe permite diagnosticar a “crise da objetividade literária” (Adorno, 2003), impasse para o realismo, por outro caminho. Adorno constata a incapacidade do narrador contemporâneo de dizer algo importante ao modo dos narradores pré-balzaquianos. O ato de narrar estaria “impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (ibid). A fragmentação ideológica entre o sujeito e objeto deste ato se tornou a segunda natureza da sociedade, impossibilitando certa desobstrução da própria ideologia. “Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador,

como se o mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo [...] pudesse alcançar algo por si mesmo [...]” (ibid). O desdobramento formal deste processo histórico seria a recaída em uma “subliteratura biográfica”, em um excesso de subjetivismo das memórias - expressão da “crise de objetividade literária” do romance. Neste sentido, a conclusão de Adorno é que se o realismo quisesse “permanecer fiel à sua herança realista” seria preciso abdicar de um realismo que só “reproduz a fachada” (ibid).

Frente aos impasses históricos da realização do realismo, cabe perguntar não apenas o que fica de pé desta forma, mas o que sobra de Macondo - a periferia do capitalismo encarnada pelo realismo mágico - quando da reificação universal expressada na estética realista.

10.

Uma nova e arrasadora utopia, onde ninguém possa decidir por outros até mesmo a forma de morrer, onde verdade seja certo o amor e seja possível a felicidade e onde as estirpes condenadas a cem anos de solidão tenham finalmente e para sempre uma segunda oportunidade sobre a terra.

A Solidão na América Latina, Gabriel García Márquez, 1982.

O conhecimento da verdade do real, obstacularizado pela ausência de mediações entre sujeito e objeto que dificulta o exercício da crítica à ideologia, encontra sua expressão mais bem acabada na forma realista decantada do aburguesamento de ritmo distinto ao do centro. Ou seja,

em processos de sociedades capitalistas que não puderam contar sequer com os pressupostos históricos decantados na forma a fim de compreender o real. Como tratar o problema da última sessão, quando descobrimos que a “fratura” periférica (Arantes, 2023) se tornou a expressão contemporânea global dos impasses da modernidade capitalista? Retorna uma questão clássica da periferia: o das ideias fora do lugar e os desafios da crítica à ideologia em contextos onde as ideias parecem não ter aderência social. Roberto Schwarz já se perguntou sobre o que sobraria da literatura realista na periferia, uma vez que os requisitos do modelo - sobretudo, lukácsiano - não foram cumpridos. Se o momento histórico dos anos 1960 era outro em relação ao realismo não realista machadiano, cabe novamente retomar essa pergunta, mas interessando-se também pelo que sobra do próprio mundo quando os processos da modernidade entraram em colapso e a periferia se tornou o “farol” das dinâmicas globais (empíricas e teóricas).

Estas notas, ensaísticas e menos intransigentes com o pensamento, propõe que a saída formal de Gabriel García Márquez internaliza e responde a este impasse. Em *Cem Anos de Solidão*, a relação entre os atos históricos e a produção social da consciência (enquanto pressuposto do realismo formalizado na conformação da subjetividade e da objetividade no mundo) é narrada por um narrador onisciente das memórias de toda uma geração. Memórias que se desdobram da cena inaugural do romance e aparecem cravadas pela recordação da morte experienciada como solidão em vida de toda uma geração. A configuração do problema vai de encontro às formulações tanto de Lukács, quanto de Adorno em suas objeções ao modelo

lukácsiano. As tensões ficam mais explícitas - e aqui os fragmentos destas anotações mediam-se em um todo fugidio - nos momentos em que a morte colide com a forma do romance em suas páginas inaugurais. Como um anúncio dos momentos que encaminham desencaminhando os atos fundacionais de Macondo e a formação dos macondianos - a começar por Arcádio, o patriarca dos Buendía, e Aureliano, o primeiro a nascer no povoado. O realismo atinge seu ponto máximo quando a ameaça do suposto modelo é a sua confirmação a partir da fratura periférica, expressão do colapso do próprio paradigma da formação nos processos da modernidade burguesa na transição para o capitalismo tardio.

Se lançamos as aparições da morte a contrapelo da sequência de atos históricos que Marx anuncia como condição para a realização da existência humana, chegamos a um desarranjo estético surpreendente para o realismo. O que se narra através de Macondo, no limite, é a história da formação da sociedade burguesa na periferia. Supostamente, ela deveria partir de um momento em que homens e mulheres estivessem em condições de fazer a história (obviamente, não como desejassem, mas ainda assim em condições para fazê-la). Entretanto, ela se inicia justamente com Aureliano no pelotão de fuzilamento, quando estas condições estão no limiar de serem suspensas e inviabilizarem o romance. O Coronel sobrevive e a segunda aparição da morte aparece na reflexão de Arcádio sobre a possibilidade de fazer a lupa como “arma de guerra”. O primeiro ato histórico, em que os sujeitos deveriam produzir meios para a satisfação das necessidades, se converte utilitariamente em meio de destruição e não de realização histórica. De onde se

desdobra o segundo ato histórico. O surgimento de novas necessidades leva Arcádio a se aproximar dos filhos após a incredulidade com os inventos de Melquíades e à intimação de Úrsula para que o patriarca se atentasse aos herdeiros. A morte retorna pela quarta e última vez ao capítulo como transição para a cena inicial do pelotão de fuzilamento que recobra a descoberta do gelo, fazendo confundir o pressuposto histórico com o terceiro ato (a realização da linhagem de Buendías, a reprodução dos membros da família). Eis o descompasso que culmina na sublimação do quarto ato histórico no romance convertido em repetição de infortúnios na vida de todos os Buendías.

As necessidades de uma nova geração, criadora de novas relações sociais (o quarto ato histórico de Marx e Engels), estão ausentes deste capítulo que anuncia por elisão os problemas de toda forma mágica do realismo. O pressuposto dos atos expressa a inviabilidade do último deles através da existência experimentada reiteradamente na solidão. Um circuito fechado que aprisiona todas as gerações. O espanto com o gelo, curiosidade não utilitária e, por isso mesmo, de difícil nomeação, a ponto de ser chamado de o “grande invento”, expressa a condição quase mítica, e por isso totalmente esclarecida, da periferia do capitalismo - que só pode ser formalizada deste modo. Assim o romance na periferia do capitalismo pode permanecer fiel à tendência realista mesmo que ela esteja esgotada. Uma realidade fantástica desde o nascimento ou desde a espera do nascimento de um menino com rabo de porco (seria a estética literária de nosso “ornitorrinco”?) que deixa frestas para suplantar a apologética de nossa burguesia e o caráter dominador do esclarecimento.

Gabriel García Márquez realiza esteticamente a crítica negativa da própria crítica (inclusive daquela que já se propõe negativa) por meio de um realismo que toma consciência do mundo sensível por meio da insólita invenção do gelo descoberto há pouco pela crítica hegemônica. Crítica que, ao se afastar do simples subjetivismo, formaliza uma maneira objetiva de “tornar nossas vidas mais reais” (Márquez, 1982) através da narração rememorativa de memórias sempre entrelaçadas pela inviabilidade constante da existência.

Marx, n’*A Ideologia Alemã*, nos mostra que o desenvolvimento histórico da divisão capitalista do trabalho transformou as “forças (relações) pessoais em forças reificadas”. O que implica pensar sua superação apenas quando “os indivíduos voltarem a subsumir essas forças reificadas a si mesmo e superarem a divisão do trabalho”. Não sendo, possível, portanto “sem a comunidade”. García Márquez relembra, por sua vez, que o pressuposto da formação está no futuro em que os “inventos” não sejam mercadorias de destruição, mas meio de deslumbramento humano. Fonte de toda procura pela transcendência imanente do estado de coisas a culminar na redenção histórica de sujeitos condenados a cem anos de solidão, que se realizam na escassez de meios reais para tanto.

Não à toa, o livro se anuncia pela deformação de um “espírito de iniciativa social” em um “homem de ar vadio” (Márquez, 2009) acompanhado do descobrimento dos inventos da civilização e se encerra reforçando essa anunciação no nascimento tão aguardado pelos Buendía.

Num domingo, às seis da tarde, Amaranta Úrsula sentiu a premência do parto. A sorridente parteira das garotas que se deitavam por causa da fome fez com que ela subisse na mesa da sala de jantar, montou a cavalo no seu frente e a maltratou com galopes selvagens até que seus gritos foram silenciados pelo choro de um varão formidável. Através das lágrimas, Amaranta Úrsula viu que era um dos Buendía dos grandes, socado e voluntarioso como os Josés Acádios, com os olhos abertos e clarividentes dos Aurelianos e predisposto a começar outra estirpe outra vez do princípio e purificá-la dos seus vícios perniciosos e da sua vocação solitária, porque era o único em um século que tinha sido engendrado com amor. [...]

Depois de cortar o umbigo, a parteira pôs-se a remover com um trapo o unguento azul que lhe cobria o corpo, iluminada por Aureliano com uma lâmpada. Só quando o viraram de costas é que perceberam que ele tinha alguma coisa a mais que o resto dos homens e se inclinaram para examiná-lo. Era um rabo de porco.

Se o pelotão de fuzilamento encaminha o romance pela iminência do extermínio do indivíduo, o final o lança justamente ao começo em que Macondo deve ser arrasada pela profecia de Melquíades. Assim se supera negativamente qualquer esperança de síntese entre mito e esclarecimento, nos lembrando que o final do progresso trazido pelos inventos é justamente o seu começo. Como se redescobrissemos a invenção do gelo.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. Posição do Narrador Contemporâneo. *In*: _____. **Notas de Literatura**. São Paulo: Editora 34, 2004.

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARANTES, Paulo. **A Fratura Brasileira do Mundo**: visões do laboratório brasileiro da mundialização. São Paulo: Editora 34, 2023.
- DELLA TORRE, Bruna; **Theodor W. Adorno versus György Lukács**: duas leituras de Balzac. Blog da Boitempo (online), 2021.
- DELLA TORRE, Bruna; **Apontamentos sobre a crítica literária de Theodor Adorno**. Blog da Boitempo (online), 2022.
- DELLA TORRE, Bruna; **Sobre a utopia**: uma conversa entre Theodor W. Adorno e Ernst Bloch. Blog da Boitempo (online), 2025.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KONDER, Leandro. Marx e a morte. *In*: _____. **Em torno de Marx**, São Paulo: Boitempo, 2021.
- LUKÁCS, György. Narrar ou Descrever. *In*: _____. **Ensaaios sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, György. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LUKÁCS, György. Marx e o problema da decadência ideológica. *In*: _____. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem Anos de Solidão**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Discurso do Prêmio Nobel**, 1982.
- MARX, Karl. **O Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARX, Karl. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stiner e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. São Paulo: Boitempo, 2007.

MORETTI, Franco. **O Romance de Formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

PIMENTEL, Julio. *In*: POMPERMAIER, Paulo Henrique. Publicado há 50 anos, Cem anos de solidão fez de Macondo expressão simbólica da América Latina. **Revista Cult**: São Paulo, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/cem-anos-de-solidao-fez-de-macondo-expressao-da-america-latina/>. Acesso em: 26 jul. 2025.

QUERIDO, Fabio. **Lugar Periférico, Ideias Modernas**: aos intelectuais paulistas, as batatas. São Paulo: Boitempo, 2024.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. **Ibero-American Journal of Latin American Studies**, v. XVIII, n. 1, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Sobre Adorno. **Revista Constelaciones**, 2019.

A ficção literária como forma de revolta: existência, história e transfiguração simbólica em Albert Camus

Cristian Bianchini de Athayde

Introdução

Neste texto mobilizo as relações entre experiência histórica, ficção artístico-literária e reflexão existencial por meio do pensamento do escritor, artista, jornalista e dramaturgo franco-argelino Albert Camus (1913-1960). Para isso, centralizo minha discussão em uma reflexão teórica sobre as noções de *criação absurda* e *estética revoltada*, meio através do qual o autor trabalha tópicos como ficção, arte e literatura, imaginário e criação romanesca, bem como a noção de *transfiguração simbolizante*, evidenciando um modo de tratamento, negociação e confronto *corretivo* junto à realidade histórica - uma Europa do século XX marcada por condições de violência, terror, conflito e crise. Ao invés de uma análise textual dedicada a uma obra literária específica do autor, a proposta do presente texto se concentra em mostrar como essa perspectiva de Camus contribui de forma pertinente a uma reflexão teórica sobre as correlações entre história, ficção e texto literário. Colocado em diálogo junto a alguns autores/a do campo da Teoria da Ficção e Literária, tais como Luiz Costa Lima, Wolfgang Iser, Frank Kermode e Catherine Gallagher,

Camus é posicionado como um escritor e pensador que constrói uma autêntica proposta estético-filosófica como eixo central para trabalhar as relações entre existência, experiência histórica e ficção artístico-literária. Por fim, o objetivo desta mobilização da perspectiva camusiana é contribuir teórica e conceitualmente para a compreensão do papel da ficção na representação e problematização da experiência e da realidade históricas, considerando o texto literário como um modo de configuração simbólica e de engajamento estético e ético em face da condição humana e de contextos de crise sociopolítica.

O desenvolvimento de uma reflexão teórica desta natureza insere a abordagem de Camus no cerne de um debate central sobre as relações entre história, ficção e texto literário: a compreensão dos diferentes modos de inscrição de contextos, aspectos da realidade e experiências históricas em narrativas ficcionais. Trata-se de questionar duas tendências dominantes seja dos modos de ler e interpretar literaturas de ficção, seja de conceber a criação literária - por historiadores/as ou por pensadores/as e teóricos/as de maneira geral: de um lado, o paradigma da hipostasia que afirma a autonomia formal da arte e dissocia a ficção do real; de outro, o paradigma sociológico que a reduz a um “espelho” e “reflexo” documental do mundo empírico (Lacapra, 1985, p. 115-134; 2013, p. 12-30; Costa Lima, 2021, p. 235-274, Pinto, 2024, p. 15-40).¹ A proposta aqui defendida

¹ Para um panorama geral dos diferentes modos de articulação entre História e Literatura, dos principais usos por historiadores/as do texto literário como fonte histórica, conferir BENTIVOGLIO, Julio; ANDRADE, Kelly Alves. **História & Literatura: o uso de obras literárias como fontes históricas**. Serra: Editora Milfontes, 2024.

é que a reflexão estético-filosófica² e teórica de Camus contribui decisivamente para tensionar essa dicotomia e binarismo no entendimento das relações entre realidade e ficção.

Ao focalizar esse esforço em Camus, busco destacar a pertinência deste pensador e artista franco-argelino a interlocuções com debates nos campos da Teoria da História e Teoria da Ficção e Literária, particularmente aos que pensam teoricamente as relações entre existência, experiência histórica e ficção-literária dentro do escopo de temas que circulam as áreas da História e Literatura.³

² Na caracterização do pensamento camusiano utilizo a expressão *estético-filosófico* para indicar o cruzamento e a simbiose de estratégias racionais-conceituais e imaginativas que são pensadas teoricamente e tecidas em seus ensaios e literaturas de ficção.

³ Vastamente estudado internacionalmente, Camus recebe atenção de grupos e sociedades dedicadas ao estudo de sua produção e de seu pensamento, bem como à partilha de conhecimentos e divulgação de eventos. É o caso da *Société des Études Camusiennes*, criada em 1982 e que conta uma revista anual intitulada *Présence d'Albert Camus* e com um extenso balanço da bibliografia produzida em torno do autor em língua francesa e inglesa; também é o caso da *The Albert Camus Society*, fundada em 2005, contando com periódico anual *The Journal of Camus Studies*. Em relação à produção acadêmica brasileira a nível de Mestrado e Doutorado que trata da análise de diferentes aspectos do pensamento e obra camusianos, é notável que, embora seja possível levantar um número interessante de trabalhos - a nível de Mestrado temos 66 trabalhos defendidos, distribuídos em cinco Áreas de Conhecimento (Filosofia, Letras/Estudos Literários, Ciências da Religião e Teologia, Direito/Ciências Jurídicas, História), a nível de Doutorado são 16 trabalhos defendidos, distribuídos em seis Áreas de Conhecimento (Filosofia, Letras/Estudos Literários, Ciências da Religião e Teologia, Direito/Ciências Jurídicas, Artes, Educação) -, este autor praticamente não é estudado no campo da História de maneira detida, existindo uma verdadeira lacuna quanto a trabalhos conduzidos em programas de Pós-Graduação em História

Defendo, neste texto, que a perspectiva estético-filosófica de Camus configura uma contribuição teórica fundamental para compreender a ficção como forma de resposta simbólica e reconfiguração da existência e experiência histórica. Ainda que a proposta aqui não se concentre na análise textual de uma obra específica, a mobilização conceitual que o autor realiza permite pensar a ficção artístico-literária como um modo legítimo, necessário e profundamente ético de engajamento com a realidade histórica. Trata-se, portanto, de uma reflexão teórica que revela a potência crítica da ficção frente às crises sociopolíticas e à condição humana contemporânea.

Absurdo e Revolta - Existência e História: coordenadas camusianas.

Albert Camus foi um dos pensadores mais influentes de sua geração e um dos mais relevantes do século passado. Escritor, artista, dramaturgo e jornalista franco-argelino, Camus escapou às rotulações de ofício e representou a potência de um pensamento que se sabia atravessado, constituído e tensionado por sua época, refletindo sobre temas caros à condição humana e às (im)possibilidades de nossas ações, reflexões, comunicações e afetos, sobretudo em contextos de cerceamento e restrição de nossas liberdades e de nossas formas de habitar o mundo individual e coletivamente.⁴ O

e/ou que enfatizem questionamentos deste pensador. Para realização deste levantamento, tenho como base o portal eletrônico da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), vinculada ao Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, BDTD - <https://bdtd.ibict.br/vufind/>.

⁴ Nascido em 7 de janeiro de 1913, Camus teve uma infância marcada pela orfandade precoce de pai, pela pobreza material no bairro

conjunto de suas preocupações e temas foi levado adiante através de obras que mesclam uma reflexão existencial e estético-filosófica intimamente relacionada às experiências vividas por si e julgadas partilhadas pelos seus contem-

operário de Belcourt, em Argel, e pela descoberta da tuberculose aos 17 anos. Iniciando atividades teatrais e obtendo seu diploma em filosofia com um estudo sobre Plotino e Santo Agostinho, Camus também se lança como ensaísta, jornalista e crítico social, com destaque para sua série de artigos *Misère de la Kabylie* (1939), denúncia contundente do impacto do colonialismo na Argélia. No contexto da Segunda Guerra Mundial, Camus participou da Resistência francesa à Ocupação nazista entre os anos de 1942 e 1944. Entre fins de 1942 e início de 1943, então vivendo na região do Panelier no sul da França, envolveu-se em atividades clandestinas na comuna de Le Chambon-sur-Lignon, importante vilarejo reconhecido pelo seu engajamento no resgate e proteção de judeus, sobretudo crianças; ao mudar-se para Paris ao final de 1943 e iniciar em 1º de novembro seu trabalho como Secretário Leitor da Editora Gallimard, Camus passa a ocupar a posição de Chefe de Redação do jornal *Combat*, clandestinamente entre agosto de 1944 e novembro de 1944, e, com a fim da Ocupação e a entrada do jornal na legalidade, permanece nessa função até junho de 1947. Paralelamente a essas atividades de militância, publica obras fundamentais como *O Estrangeiro* e *O Mito de Sísifo* (1942). No pós-guerra, figura como articulador de um humanismo de esquerda e crítico ao comunismo soviético, sintetizado em *Nem Vítimas nem Carrascos* (1946). Em 1951, *O Homem Revoltado* provoca um célebre rompimento com Sartre e os intelectuais de *Les Temps Modernes*, marcando toda uma geração de intelectuais. No contexto da Guerra de Independência da Argélia, Camus adota uma posição ética delicada ao defender um federalismo reformista entre França e Argélia, recusando tanto o terrorismo de Estado francês quanto os excessos da Frente de Libertação Nacional. Ao final da década de 1950, publica *A Queda* e *O Exílio e o Reino*, recebe o Nobel de Literatura em 1957, e dedica-se à redação de *O Primeiro Homem*, romance inacabado e autobiográfico. Morre tragicamente em um acidente de carro em janeiro de 1960, aos 46 anos, deixando uma vasta e influente obra, marcada por um compromisso ético inegociável frente às grandes contradições de seu tempo (Todd, 1996).

porâneos, sendo que nessa seara de assuntos a história ocupou uma importante posição.⁵ Em livro recente François Hartog (2021, p. 175-180) considera Camus um pensador *outsider* no que concerne ao tratamento da história em sua época, agrupando-o a nomes de peso como Mircea Eliade, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes e Michel Foucault. Esse qualificativo é válido sob muitos aspectos, sobretudo, e conforme pretendo demonstrar neste texto, pela mobilização das relações teóricas e estético-filosóficas entre experiência histórica, ficção artístico-literária e perspectiva existencial nesse pensador.

As coordenadas expostas abaixo auxiliam a situar de maneira articulada as perspectivas existencial, temporal e sobre a história presentes em Camus.⁶ Informam com

⁵ A produção intelectual de Camus transitou por uma diversidade de gêneros discursivos como o ensaio, a literatura de ficção (romance e contos) e peças de teatro. No registro do *ensaio*, temos os ensaios líricos *L'Envers et L'endroit* (O Averso e o Direito, 1937) e *Noces* (Núpcias, 1939), os ensaios filosófico-teóricos e ético-políticos como *Le Mythe de Sisyphe* (O Mito de Sísifo, 1942), *Lettres à un ami allemand* (Cartas a um Amigo Alemão, 1943 - 1944), *Ni Victime Ni Bourreaux* (Nem Vítima Nem Carrasco, 1946) e *L'Homme Révolté* (O Homem Revoltado, 1951), bem como a coletânea de ensaios livres *L'Été* (O Verão, 1954). Quanto à literatura de ficção, temos os romances *L'Étranger* (O Estrangeiro, 1942), *La Peste* (A Peste, 1947), *La Chute* (A Queda, 1956), a coletânea de contos *L'Exil et Le Royaume* (O Exílio e o Reino, 1957) e o romance publicado postumamente *Le Premier Homme* (O Primeiro Homem, 1994). Já em relação a suas obras voltadas ao teatro, temos *Caligula* (1944), *Le malentendu* (O Mal-entendido, 1944), *L'État de Siège* (O Estado de Sítio, 1948) *Les Justes* (Os Justos, 1949).

⁶ Embora essas coordenadas merecessem um espaço maior de exposição, restrinjo-me à síntese de seus principais elementos em função dos limites deste texto e pela escolha em priorizar um maior desenvolvimento à reflexão teórica sobre ficção, arte e criação romanesca em Camus.

isso a historicidade de seu pensamento e reflexão, pondo em evidência os contextos temáticos pertinentes a que sua abordagem teórica da ficcionalidade, arte e romance respondem, negociam, confrontam e rearticulam dialógicamente através de *textualizações* e *narrativizações* de experiências, eventos e fenômenos (Lacapra, 2012; 2009, p. 13-36).⁷

⁷ O termo *textualização* remete à reflexão que LaCapra (2012, p. 244-246) realiza a respeito dos usos discursivos da linguagem em textos de natureza diversa: há um uso “documentarista” que indica o ato de situar o texto de acordo com as dimensões fáticas que podem ser corroboradas pela recorrência ao conhecimento da realidade empírica a que o texto faz alusão; assim como há o uso “work-like” (“ser-obra”) que trata da atividade de composição e manejo da realidade, das experiências e dos fenômenos, sendo transformador “porque desconstrói e reconstrói o dado, em um sentido repetindo-o, porém também trazendo ao mundo, nessa variação, modificação ou transformação significativa, algo que não existia antes” e que re-trabalha e complementa a realidade por meio de uma inscrição dialógica entre contextos e texto. Já o termo *narrativização* está relacionado a uma reivindicação teórica da hermenêutica narrativa, visto que ao considerar o caráter discursivo da linguagem como vinculado estreitamente com a dimensão temporal da negociação e correlação entre experiências e fenômenos do mundo (texturas em que coexistem e são mobilizados passados, presentes e futuros), remete à posição privilegiada da narrativa em servir de mediadora e suplemento à relação entre vida humana e realidade; desse modo, ao trabalhar com a linguagem e articular de forma significativa experiências e processos/eventos, causas e consequências, perspectivas e temáticas, e isso através da configuração de uma intriga ou enredo, o caráter mediador da narrativa posiciona os sentidos e verdades construídos pelo texto em um local intermediário, ou seja, uma posição que responde e dialoga tanto com a continuidade interpretativa existente entre experiência (vida) e narrativa (texto), quanto com múltiplas leituras possíveis de serem realizadas por leitores situados temporal e espacialmente de maneiras diversas,

Em sua reflexão existencial sobre a absurdidade da condição humana, as noções de absurdo e revolta aparecem como duas *dimensões existenciais* constitutivas das vivências e experiências. Em suma, trata-se de uma sensibilidade que intui e elabora a compreensão da absurdidade da condição humana por meio de um jogo de tensões existenciais.⁸ O absurdo é um fenômeno que invade a sensibilidade, o raciocínio e a imaginação humana de muitas formas e a partir de múltiplas motivações, ilustrando imagens que conservam paradoxos, contradições e aporias na suposta contramão de nosso apetite por unidade, ordenação, racionalização, estabilização e controle da realidade. Enquanto sentimento, o absurdo é marcado em Camus pelo duplo signo do *divórcio* e da *estrangeiridade*, revelando uma carência originária metafísica, ontológica e antropológica por sentidos e completude existenciais. A tragicidade de nossa absurda condição está em que o mundo e a realidade não existem em função de nossas demandas por sentido (sejam elas emocionais e afetivas, intelectuais, éticas, políticas, etc), sendo essa indiferença, irredutibilidade, irracionalidade em potencial e inesgotabilidade do mundo e da realidade

aspecto que re-atualiza, desdobra, tensiona e rearticula a própria narrativa (Ricoeur, 1994, p. 85-131; Meretoja, 2018, p. 43-88).

⁸ Entre a busca por *felicidade* e o dilaceramento do *sofrimento*; entre a *completude* e o *exílio* (metafísicos/ontológicos); entre a *solidão* e a *solidariedade*; entre a *negação* e a *afirmação* da realidade e do mundo; entre a afirmação e negação da *vida e morte*; entre o desejo de *permanência e unidade* e a inescapável *finitude e incompletude* humanas; entre a *eternidade/duração/continuidade* e a *efemeridade/fugacidade/descontinuidade* temporal; entre os fenômenos de ordem *histórica* e os fenômenos de ordem *natural*; entre a *ausência* e a *denotação* de sentidos.

uma das pontas da tensão constitutivas do absurdo. A outra ponta remete à revolta, ou seja, a um protesto, uma inconformação e uma potência de contestação, ela almeja a unidade e as condições possíveis de estabilização do real disperso e fugidio através da criação de sentidos e significações no plano pessoal/individual e no plano coletivo/comunitário por meio da composição de formas de organização social, política, institucional, cultural, etc. A compreensão da revolta para Camus passa pelo entendimento de sua dinâmica fenomenológica de constituição existencial - em sua constituição intrínseca essa dinâmica revoltada é sempre de recusa/negação e consentimento/afirmação. Isso é importante e decisivo não apenas para o autor extrair uma moral e uma ética fundamentadas no valor primeiro que é pela revolta expresso, como também o será à recusa pelo artista franco-argelino de aceitar que essa constituição seja negligenciada e/ou rompa sistematicamente com aquele valor originário associado a formas de preservação da vida humana. Absurdo e revolta são codependentes entre si enquanto dimensões existenciais em tensão constante, são pólos de uma existência trágica associada às (im)possibilidades e liberdades relativas dos sentidos humanos frente o mundo histórico e natural que o circunscreve (Camus, 2020, 2017; Amiot, Mattei, 1997; Carrol, 2007; Foley, 2008; Sherman, 2008; Germano, 2008; Guimarães, 1971; Herrera-Pino, 2014, 2021; Weyembergh, 1994, 2008).⁹

⁹ Para uma apreciação de diferentes aparecimentos da noção de absurdo através de uma via genealógico-comparativa a partir de filósofos como Descartes, Blaise Pascal, Hume, Kant, Kierkegaard, Heidegger e Sartre, bem como as respostas elaboradas à noção e

Atuando como condição possibilitadora dessas aberturas da sensibilidade e reflexões em torno das dimensões existenciais, há em Camus uma preocupação existencial com o *instante-presente* como temporalização privilegiada da experiência que condiciona a base das demais modalizações temporais em suas obras. A questão do *instante-presente* é consubstancial e fundadora de todo o pensamento camusiano, é sempre valorizado, ainda que suas formas estético-representativas, as modalizações temporais dele derivadas e seus conteúdos ético-políticos sofram variações ao longo de suas obras. Outra característica da temporalização camusiana está na sua conjugação epifânica do presente pela abertura no instante da experiência à revelação de elementos que apontam *a traços de eternidade* que rasgam a temporalidade, relativos às constatações trágicas envolvendo a absurdidade da condição humana - tratam-se das *contraditoriedades e ambiguidades* do instante-presente, na mesma medida efêmero e eterno, atual e inatual em suas texturas híbridas (Proteau, 2008; Ito, 2017; Levi-Valensi, 1980).¹⁰

Os tópicos acima funcionam como condições de possibilidade quanto à configuração e extração de um pensamento da história camusiano. Em relação aos sentidos da experiên-

sua comparação com a via camusiana, conferir: SHERMAN, David. Absurdity. In: DREYFUS, Hubert L., WRATHALL, Mark A. **A Companion to Phenomenology and Existentialism**. Wiley-Blackwell, 2006, p. 271-279; SHERMAN, David. **Camus**. Wiley, Blackwell, Year: 2008, p. 25-29.

¹⁰ A propósito da influência que pensadores como Santo Agostinho, Plotino, Dostoiévski, Nietzsche, René Char e Jean Grenier tiveram na confecção da perspectiva temporal em Camus, conferir Anne Proteau (2008, p. 19-98).

cia histórica¹¹ em Camus, primeiro há uma perspectivação teórica e imagética da absurdidade e tragicidade da história (ausência de sentido intrínseco e contradição de sentidos). Encontro em Koselleck (2021, p. 77-88) a inspiração teórica para pensar e aproximar Camus da importante diferenciação entre *ausência* de sentido e *atribuições* de sentido aos fenômenos e experiências históricas (seja pelo vetor da negatização ou da positização de sentidos). Essas questões estão presentes sobretudo em *O Mito de Sisifo* (1942), *O Estrangeiro* (1942), *A Peste* (1947) e *O Homem Revoltado* (1951).

Essa indeterminação ontológica de base da história condiciona a elaboração de todo um imaginário simbólico que metaforiza a experiência histórica em textos como *A Crise do Homem* e *Somos Pessimistas?* (1946), *A Peste* (1947), *Tempo dos Assassinos* (1949), *Nem Vítimas, Nem Carrascos* (1946), *O Verão* (1950) e *O Homem Revoltado* (1951).¹² Nesses textos, é

¹¹ Compreende-se por experiência histórica a articulação entre compreensão temporal, sociopolítica e moral/ética de contextos em que sujeitos, grupos, acontecimentos e processos ocorrem simultânea, diacrônica e geracionalmente, conformando diferentes modos de aquisição de experiências propriamente históricas ou historicamente situadas (contingentes/surpresas, acumulativas, transgeracionais), tal como é defendido por Koselleck (2014, p. 33-45).

¹² Na abordagem de Paul Ricoeur, a metáfora representa uma espécie de potência de simbolização reduzida, na medida em que, tal como é próprio ao simbólico, a metáfora entendida semanticamente é concebida como regulada internamente por uma *tensão criativa* entre *sentido literal* e *sentido figurado* das palavras. A metáfora, portanto, diz algo novo acerca da realidade, é criadora de significações, amplia sentidos e ressalta a polissemia das palavras. O que há na figuração metafórica da linguagem é o surgimento de “um parentesco onde a visão ordinária não percebe” e a “interação de semelhança e dissemelhança apresenta, com efeito, o conflito entre alguma catego-

a negatização de sentido da experiência histórica que está em jogo enquanto caracterização da contemporaneidade, engajamento ético-político dos escritos de Camus a partir de ideias como as de terrorismos da história, sufocamento e crise da humanidade e formas de morticínios e reificação ao humano, bem como da observação exemplar de formas de niilismos históricos através da ontologização da irracionalidade e do não-sentido da história (através da análise da experiência nazista na Alemanha) e da ontologização da racionalidade histórica (através da análise da Filosofia da História Hegeliana e Marxista, bem como do regime da União Soviética sob o comando de Stalin), sendo os campos de concentração e extermínio um elemento-chave (Bove, 2014; Bruneault, 2005; Chabot, 2002; Cuquerella Madoz, 2007; Duvall, 2005; Maldonado Ortega, 2010; Srigley, 2011; Guérin, 2009; Lager, Larue, 2024).

O que o pensador franco-argelino procura evocar à sensibilidade dos ouvintes das décadas de 1940 e 1950 é que há uma crise relacionada à humanidade enquanto tal, ou seja, uma crise associada ao fato de que em face da morte e da tortura do outro, não é o horror e o escândalo que surgem, mas sim a indiferença, o interesse utilitário e a banalização e normalização que rondam a vigência de formas de morticínio ao corpo-humano, em suma, “porque a morte de um ser humano pode ser encarada de outra maneira que não o horror e o escândalo que deveria

rização anterior da realidade e uma nova que está a nascer” (Ricoeur, 1976, p. 63-68, grifos meus). Ou seja, é a função de “diferença” da metáfora sua definidora na abertura de fissuras e indeterminações frente a estabilização cotidiana da linguagem em seu sentido literal e conceitual.

provocar” (Camus, 2023, p. 40).¹³ Segundo Robert Meagher (2021, p. 18) o que Camus considera em crise é justamente a “humanidade, o *vínculo comum* que nos define como espécie e, menos abstratamente, como comunidade além-fronteiras”.

Trata-se de uma época catastrófica em que para Camus, “ao rufo dos tambores da primeira guerra a nossa história, desde então, *não cessou de ser assassinato, injustiça ou violência*” (Camus, 2021, p. 115-116, grifos meus). Em inúmeras oportunidades Camus reitera seu pertencimento a uma geração atravessada pela disputa imperial e neocolonialismo, pela Primeira Guerra, crise econômica de 1929, entre-guerras, Guerra Civil Espanhola, em suma, por uma “*queimadura de nossa história* que pode parecer insustentável” (Camus, 2021, p. 116, grifos meus). Para Camus (1950, p.117) “nosso século XX é o *século do medo*”, sendo esse medo justamente uma técnica cujos “aperfeiçoamentos práticos *ameaçam de destruição a Terra inteira*”. Em 08 de agosto de 1945, dois dias após o bombardeio nuclear estadunidense cometido sobre Hiroshima e um dia antes do seu análogo em Nagasaki, Camus publicou um artigo no *Combat* condenando as investidas e atentando ao caráter catastrófico do morticínio nuclear: “a civilização mecânica acaba de atingir o seu último grau de selvageria (...) Já não conseguimos respirar facilmente num mundo torturado” (Camus, 1950, p. 68-69, grifos meus).

Sob o horizonte da *possibilidade e ameaça* de destruição planetária, “até que o átomo pegue fogo e *a história acabe* no triunfo da razão e na agonia da espécie” (Camus,

¹³ Trecho extraído da conferência *A Crise do Homem* (1946).

2021, p. 107, grifos meus), essa temporalidade sufocante do presente, essa “crise moderna consiste no fato de que nenhum ocidental está seguro de seu futuro imediato e de que todos vivem com a angústia mais ou menos clara de estar *sendo triturados de uma maneira ou de outra pela História*” (Camus, 2023, p. 41).¹⁴ Essa crise representa o fardo de uma *História-Terror* compreendida como “terrível velhice deste último século”, essa “história [que] é uma *terra estéril* onde a urze não cresce” e na qual o humano “consente dia a dia um pouco mais em *se tornar seu escravo*” (Camus, 2021, p. 95, grifos meus).¹⁵ Nessa “*história demente*” dotada de um “instinto de morte”, Camus testemunha: “Cada geração se sente, sem dúvida, condenada a reformar o mundo. No entanto, a minha sabe que não o reformará. Mas a sua tarefa é talvez ainda maior. Ela consiste em *impedir que o mundo se desfaça*” (Camus, 2023 p. 343, grifos meus).¹⁶

Na seção seguinte, trabalho com as reflexões sobre a ficção artístico-literária, imaginário e criação romanesca no autor. Camus não se projetou como teórico, contudo sua concepção estético-filosófica revela uma hermenêutica e uma estratégia poética e de composição particulares à reflexão existencial empreendida *simultaneamente* como resposta e para pensar a condição humana e a história. Explicitar esses tópicos é central ao entrelaçamento entre ficção artístico-literária como forma de revolta e o modo

¹⁴ Trecho extraído da conferência *A Crise do Homem* (1946).

¹⁵ Sobre a ideia de fardo da história, conferir Hayden White (1994, p. 39-63), inclusive com menção a Camus.

¹⁶ Trecho extraído da conferência pronunciada em 10 de dezembro de 1957 em Estocolmo, quando do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura.

de tratamento da existência, condição humana e realidade histórica em Camus.

Ficção Artístico-Literária e Perspectivação Oblíqua do Real: o caso da criação absurda e da estética revoltada camusiana.

O mundo absurdo só recebe uma *justificação estética* (Camus, 2014, p. 242, grifos meus).

Sendo plenamente consciente da *anarquia* da minha natureza, preciso me conceder limites na arte (Camus, 2012, p. 353, grifos meus).

A arte é uma exigência impossível à qual se deu *forma* (Camus, 2017, p. 352).

A criação artística, ao invés de nos remover dos dramas de nosso tempo, é um dos meios para *os trazerem para mais perto* (Camus, 2012, p. 353, grifos meus).

Tivemos de forjar uma *arte de viver em tempos de catástrofe*, para nascer uma segunda vez e depois lutar de peito aberto *contra o instinto de morte em ação na nossa história* (Camus, 2023, p. 343, grifos meus).¹⁷

¹⁷ Trecho extraído da conferência pronunciada em 10 de dezembro de 1957 em Estocolmo, a respeito do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura.

As passagens acima funcionam como uma síntese da condição (função) existencial, sociopolítica e ética da criação artística e da ficção literária para Camus. As três primeiras afirmações pressupõem a ausência de determinações metafísicas e ontológicas perenes ao humano, elemento que expõe um dilaceramento (estranhamento ou estrangeirismo) interno face a si mesmo e externo frente ao mundo dos fenômenos históricos e naturais. Em Camus, o âmbito do estético-artístico responde às carências metafísicas e existenciais, é um modo de ser do humano em lidar com seus dilaceramentos constitutivos, confeccionando (sempre limitada e provisoriamente) significações articuladoras de sentidos através das fisionomias e formas com que textualiza e narrativiza as interações entre humano, condição humana e real. Por sua vez, a absurdidade da condição humana, potencializada historicamente por crises, catástrofes, eventos e processos, impele à urgência da criação artística obliquamente trabalhar camadas na interpretação e articulação significativa de experiências e fenômenos, desarticulando e tensionando a percepção tácita da realidade como estável - conforme as duas últimas passagens acima indicam e situam o caráter ético e político da criação artística.

A partir disso, é preciso estabelecer algumas entradas para tratar da ficcionalidade artístico-literária em Camus. Em seu livro *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1991), Wolfgang Iser, teórico da ficção alemão, destaca ser a literatura de ficção uma espécie de meio através do qual se evidencia tanto a *plasticidade* existencial humana, como também, ao estabelecer um *obliquo* acesso ao real (aos fenômenos, experiências, sentidos

e verdades), salienta as (in)determinações da realidade através da desestabilização e transgressão ontológica de seus limites (Iser, 1996, p. 07-11).¹⁸ Em *História, Ficção, Literatura*, Luiz Costa Lima (2006, p. 77), teórico e crítico literário brasileiro, advoga por semelhante compreensão da relação entre ficção, arte e realidade, na medida em que “a forma discursiva da arte basicamente trabalha com o descongelamento de molduras asseguradas” em relação à estabilização da realidade, sendo com isso “o meio básico de instabilização, que tende a corroer a convencionalidade”. Aqui a discussão para o autor em torno de formas de conceber a *verdade* é relevante, sobretudo porque essa tanto não se esgota no plano estrito da factualidade ou da linguagem, como também é sempre parcial e porosa em sua explicitação de sentidos circulantes socialmente (Costa Lima, 2006, p. 37, 64). Costa Lima mobiliza o seminário de Heidegger oferecido em 1925 a respeito de *O Sofista* de Platão, oportunidade na qual o filósofo trabalhou a noção de *alétheia* (palavra grega que designa *verdade*), acentuando que a busca por verdades se cumpre - sempre provisoriamente - em um jogo cujo duplo movimento de *desvelamento e ocultação* lhe é constitutivo. Mesmo conservando sempre uma irredutibilidade à total adequação ao verbal, ocorre pela *mediação* da linguagem em suas diferentes formas de

¹⁸ Saliento a necessidade de valorizar em Iser um esforço teórico e hermenêutico que questiona as duas tendências dominantes nos estudos literários, seja o paradigma da hipostasia que conduz à autonomia formal da arte, ou ainda o paradigma sociológico que condiciona interpretações reduzidas ao aspecto documentarista do artístico. Para Iser esses dois paradigmas se afastam de uma complexificação do entendimento do ficcional literário e são reducionistas em termos teóricos e analíticos.

configuração discursiva, conceitual, figurativa e imagética (Costa Lima, 2006, p. 110-112, 133-134).

A ficção artística tende a desdobrar e modificar os referentes enquanto simultaneamente concretiza parcialmente a ilusão inicial (também a desdobrando e modificando).¹⁹ O artístico, portanto, tem função desestabilizadora, “em vez de criar uma homeostase, estabelece uma *tensão desequilibradora*” (Costa Lima, 2006, p. 150, grifos meus). Forma de narração artística, o que o texto literário de ficção tensiona é justamente o tipo de verdade objetiva e a rigidez epistemológica que dispõe ser realidades e ficções opostos binários não correlacionados: “a verdade agora não se pode entender como ‘concordância’. *A ficção procura a verdade de modo oblíquo* [indireto, fragmentado, parcializado], i.e., sem respeitar o que, para o historiador, se distingue como claro ou escuro” (Costa Lima, 2006, p. 156, grifos meus). Com essa *obliquidade da verdade pela arte* o que se quer assinalar é, justamente, outra faceta do espaço ambíguo no qual sentidos são disputados, negociados, mobilizados e contrapostos, espaço esse que não é reduzido a determinações referenciais descritivas, objetivas e empíricas, científicas, conceituais e racionalizantes de interpretação do mundo e da vida (Costa Lima, 2006, p. 140-152).

¹⁹ Segundo o autor: “A arte documental ou se nega a si própria - o mundo a que ela devolve será sempre mais rico do que ela - ou assumirá o aspecto de mero ornamento. A arte se isenta disso e daquilo pela própria maneira como trata o *referente* de que se apossa como sua matéria-prima: *transforma-o em outra configuração, a que empresta uma condensação de possibilidades*. Essa configuração outra não soluciona a ilusão que a originara. Ao contrário, tende, como dizia Iser, a *desnudá-la, a desmanchá-la, a desfazê-la*” (Costa Lima, 2006, p. 149, grifos meus).

Outro aspecto pertinente às relações entre ficção, arte, literatura e existência é melhor especificado pela perspectiva antropológica da ficção literária em Iser (1996, p. 39-114). Essa se sustenta em uma compreensão do humano cindido em duplicações (dialogismos) que são ilustradas pela dinâmica de correlações entre o par *persona* e *máscara*. Essa dinâmica é caracterizada pela mobilização de uma unidade dual de velar e desvelar na qual *persona* e *máscara* são pólos de limitação e efetivação de possibilidades que manifestam múltiplos modos de existir encenados pelo humano em diferentes situações (Iser, 1996, 92-93). Vincula-se ainda a um *entrelaçamento entre presença e ausência*, elemento que indica que tanto a *persona* quanto a *máscara* não são absorvidas uma na outra, mas sim se conservam como pólos diferenciais que estabelecem jogos de alternância, cada uma conservando a sombra oblíqua da outra na sua composição (Iser, 1996, p. 88-94, 93). Sobretudo, a junção dessa *dinâmica de desvelamento velado* e da *tensão temporal entre presença e ausência* conforma à imagem do humano uma *condição extática* caracterizada como a marca de uma *divisão* que constitui e atravessa o humano: o estar-além-de-si-mesmo não é simplesmente um momento transitório, mas sim a marca do humano que é presente para si mesmo como seu próprio diferencial em potencial - condição mesma da alteridade. Pela condição extática explicitada, a *máscara* “se torna o paradigma da ficcionalidade que desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dela, *todo engano é ao mesmo tempo uma descoberta*” (Iser, 1996, p. 91, grifos meus). A ficção literária “se apresenta como um *lugar especular*

em que tudo aquilo que nele influi é refletido, refratado e perspectivado” (Iser, 1996, p. 94, grifos meus).

Desse modo, posiciona-se um primeiro *sentido existencial da ficção* como operando na base da resposta a *necessidades* crônicas oriundas da finitude e incompletude humana. Próximo dessa perspectiva, Frank Kermode, crítico literário britânico e autor de *O Sentido de um Fim: estudos sobre a Teoria da Ficção* (1967), argumenta que nossa *demandas por ficções* está relacionada às diferentes necessidades de sentido frente aos fenômenos do mundo e à confecção de modos de inteligibilidade à experiência humana - sendo a ficção literária uma das vias desse processo. Para Kermode (2023, p. 7-37, 93-126), as ficções são respostas antropológicas às incertezas existenciais e históricas, configurando formas de significação temporal que, em última instância, reafirmam a finitude e a incompletude humanas em suas dimensões metafísica, ontológica e epistemológica.²⁰

²⁰ Há a articulação entre inícios-meios-fins que insere o conjunto de experiências de uma coletividade sócio-cultural em estruturas de significação paradigmáticas que tanto acenam às origens comuns dos grupos, como também projetam o horizonte de destino e finalidade-finalização que conduzirá a um momento posterior à estrutura significativa configurada - aqui são exemplos as ficções proféticas do Fim e do Apocalipse investidas religiosamente, como também aquelas secularmente imaginadas (Kermode, 2023, p. 7-37, 93-126). Também, articuladas às anteriores, e em certos aspectos derivando delas, as “ficções-concordantes” configuram, justamente, concordâncias e consonâncias entre elementos, fenômenos e experiências com finalidades distintas porém conjugadas às demandas de busca por sentido - aqui o autor usa como exemplos a própria escrita e concepção da história, a relação/transição entre física clássica e física moderna, bem como o paradigma do *tique-e-taque* do relógio que serve de núcleo para pensar as concordâncias temporais (Kermode, 2023, p. 37-69).

Na seção *A Criação Absurda* de *O Mito de Sísifo* (1942), Camus destaca que tanto o criador personifica o personagem absurdo por excelência, quanto a arte e a criação são lugares privilegiados no qual a experiência humana ganha uma sobrevida: “criar é *viver duas vezes*” (Camus, 2020, p. 112, grifos meus). Aqui é entrevista uma perspectiva antropológica da criação artística (i.e ficcionalidade) que, à semelhança de Iser, parte de uma não-coincidência e divisão do humano em relação a si e ao mundo para desdobrar essa divisão em modos possíveis de existências e configurações da realidade e da história. Essa tensão constante remete ao dilaceramento do humano quando confrontado com a impermanência, incompletude, finitude e fugacidade das experiências propriamente humanas no mundo, marcadas essas pela ausência de fundamentações e determinações transcendentais e metafísicas tributárias a noções como eterno, imutável ou “essência fixa”. A criação artística é anunciada como transposição (re)criativa da experiência humana, nas palavras de Camus: “tentam *imitar, repetir e recriar* sua própria realidade. (...) A existência inteira, para um homem afastado do eterno, não passa de uma *imitação desmesurada sob a máscara do absurdo*” (Camus, 2020, p. 112, grifos meus). A *expansão e duplicação* que a obra de arte permite ao artista e à experiência humana reitera tanto o inacabamento a que estão vinculados, quanto encaminha *possibilidades* de representação atravessadas existencialmente pela marca da absurdidade da condição humana, sendo também a obra de arte um *espaço testemunhal* de engajamentos frente às tensões e contradições da realidade histórica (Camus, 2020, p. 113-116, 131; Carrol, 2007, p. 61; Wittmann, 2009, p. 105).

Essa primeira articulação entre Camus, Costa Lima, Kermode e Iser auxilia a compreender a maneira como as respostas às carências metafísico-ontológica e antropológica do humano, aos desdobramentos extáticos da existência, junto às necessidades pragmáticas das circunstâncias e situações, servem de auxílio ao entendimento das diferentes tematizações da ficção para além e juntamente da *especificamente* literária e artística.²¹

Na seção intitulada *Revolta e Arte* de *O Homem Revoltado* (1951), Camus delinea sua concepção de *estética revoltada*, acompanhada de uma teorização do romance como gênero e forma privilegiada. A dinâmica inscrita na arte envolve necessariamente uma *tensão entre recusa e afirmação* do mundo e da realidade histórica, dinâmica essa existencialmente ancorada no movimento de revolta: “A arte é também esse movimento que exalta e nega ao mesmo tempo (...) A criação é exigência de unidade e recusa do mundo. Mas ela recusa o mundo por causa daquilo que falta a ele e em nome daquilo que, às vezes, ele é” (Camus, 2017, p. 329). Essa exigência de unidade e inteligibilidade perpassa

²¹ A ficção tensiona os paradigmas do sujeito e da epistemologia moderna, da concepção substancialista de realidade e da própria verdade como correspondências ao previamente dado. A consideração das diferentes tematizações da ficção não é meu foco neste texto, Iser e Costa Lima sumarizam muito bem o percurso ocorrido na modernidade, momento no qual a ficção se tornou objeto de reflexão e teorização (Iser, 1996, p. 119). Iser (1996, p. 115-208) dedica atenção à tematização da ficção no discurso filosófico por meio de autores como Francis Bacon (1561-1626), Jeremy Bentham (1748-1832), Hans Vaihinger (1852-1933) e Nelson Goodman (1906-1998); já Costa Lima (2006, p. 241-292), além de Bentham e Vaihinger, inclui o próprio Wolfgang Iser (1926-2007), figura ímpar à reflexão teórica sobre a ficcionalidade literária na contemporaneidade.

os assuntos humanos (sociais, políticos, epistemológicos e institucionais) e é ilustrada pela arte, ou seja, trata-se também de uma *exigência estética* (Camus, 2017, p. 332).²² A revolta, portanto, energia existencial negativa/afirmativa e base da reação e ação humana que inscreve modos de ser no mundo às voltas com a impossibilidade de plena satisfação, *conduz à penetração do estético e artístico como uma das formas de manifestação do humano*, negociando com motivações existenciais e pressões históricas - hibridez essa que condiciona a historicidade da produção ficcional literária e artística em Camus (Gay-Crosier, 2004, p. 110).

Nesta estética revoltada contra e pela realidade, o artista na mesma medida em que nega ou recusa aspectos dessa realidade histórica do mundo, afirma e exalta outros. Ou seja, a criação não se esquivava da realidade e da história, não poderia viver dessa recusa total e é nesse movimento duplo de negação/afirmação que o artista, inscrito histórica e socialmente, busca sua expressão e seu engajamento. Nessa perspectiva existencial, a arte remete às origens da revolta “na medida em que tenta dar *forma a um valor* que se refugia no devir perpétuo, mas que o artista pressente e quer arrebatá-la à história” (Camus, 2017, p. 335, grifos meus). A fisionomia desse valor e os sentidos por ele ilustrados na obra de arte carregam uma textura mista, se faz

²² Conforme Camus destaca: “Em toda revolta se descobre *a exigência metafísica da unidade, a impossibilidade de apoderar-se dela e a fabricação de um universo de substituição*. A revolta, de tal ponto de vista, é *fabricante de universos*. Isto também define a arte. A bem dizer, *a exigência da revolta é em parte uma exigência estética*. (...) ilustram, à sua maneira, a mesma *necessidade de coerência e de unidade*. Nestes mundos fechados, o homem pode afinal reinar e conhecer” (Camus, 2017, p. 332, grifos meus).

tanto *atual* quanto *inatual*; conforme destaca Lévi-Valensi (2006, p. 505-506), há em Camus um jogo entre atualidade histórica e inatualidade através da valorização da potência inatual que questiona esse presente histórico por meio tanto da vista oblíqua desviante e desestabilizadora da ficcionalidade, como também pela recolocação de temas e questões perenes à condição humana. Na temporalização da imagem (imaginário) em Camus essa textura temporal é a característica central do instante-presente (Proteau, 2008; Ito, 2017; Lévi-Valensi, 1980).²³

Neste ponto a teorização da ficção-literária em Iser se relaciona ao jogo de recusa/conformação seletiva que o artista realiza frente às realidades referenciais, especificando essa obliquidade no acesso ao real, aos sentidos e às verdades. Iser estabelece uma heurística particular para o entendimento da dinâmica de constituição das ficções literárias, situando os *atos intencionais fictícios* (ficcionalis) e o *imaginário* como disposições antropológicas que, não se limitando em manifestação ao texto literário de ficção, encontram nesse um modo de operação paradigmática. Com isso o “saber tácito” tradicionalmente vigente, relacionado à compreensão binária que opõe realidade e ficção,

²³ Essa reflexão sobre texturas e camadas temporais, assim como sobre os modos de textualização e narrativização de temporalidades em enredos e imagens verbais remete a toda uma discussão sobre temporalidades e temporalizações no tratamento da realidade e experiências históricas. Para uma abordagem das vias que a reflexão contemporânea sobre Tempos Históricos tem priorizado, conferir: CARDOSO JR., H. R. Varieties of Temporalization: Disciplinary Tasks Related to Historical Time. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 16, n. 41, p. 1-26, 2023.

é questionado, em seu lugar entrando uma tríade fluída entre *realidades*, *fictício* e *imaginário*, sendo os produtos desse modo de operação ocupantes de dimensões *entre* existências reais e ficcionais.²⁴ Nesse questionamento radical de um saber tácito que comanda ainda hoje os modos de compreender as relações entre razão e imaginação, existências reais e ficcionais, verdade e ilusão, Iser nos colocar uma pergunta teórica inescapável: “como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?” (Iser, 1996, p. 14).

De acordo com Iser (1996, p. 119-120), e isso é pertinente à mobilização aqui realizada da perspectiva camusiana, a importância do desenvolvimento de reflexões teóricas em torno das formas de pensar a ficção e a ficção literária está tanto no exame de suas possibilidades de manifestação, aplicação e uso, como também na exposição das tensões entre indeterminação e determinação ontológicas do real

²⁴ A definição de *real* em Iser o compreende como múltiplas realidades sócio-históricas, ordinárias e fáticas, emocionais e sentimentais, inconscientes, ou seja, tudo aquilo que estabelece campos contextuais e referenciais pré-extra-verbais - semelhante ao que pontua Koselleck (2021, p. 109-130). O destaque ao termo *fictício*, ao invés de ficção, ressalta seu caráter de disposição antropológica e ato intencional, com isso evitando cair nas armadilhas das determinações ontológicas que as tematizações do termo ficção ao longo da história caiu - sua força não reside em si mesma ou no esgotamento de uma finalidade, mas sim no movimento (dinâmica) que estabelece correlações entre realidades, imaginário e pensamento racional. *Imaginário*, por fim, é um termo operacional para distinguir da forte tradição que o enfatiza como faculdade humana, ressaltando com isso sua condição de disposição antropológica fluída que é concretizada plástica e diversificadamente em composições verbais - só aí recebendo suas determinações possíveis (Iser, 1996, p. 155-195, 209-261).

(i.e realidade histórica) *entre* ficcionalizações e facticidades empíricas.

Do desenvolvimento em Iser dos atos intencionais de fingir fictícios (atos de seleção, composição, auto-desnudamento) como um operador heurístico na compreensão das correlações entre realidades e imaginário, importamos assinalar a *dupla transgressão ontológica e estética de limites* resultante: *irrealização das realidades e realização do imaginário* (Iser, 1996, P. 14-17). No primeiro caso (irrealização das realidades), as realidades referenciais do texto não se esgotam em sua referência originária aos sistemas contextuais, pois é determinado às realidades repetidas no texto o caráter de *signo*, ou seja, são selecionadas em parcelas, negadas e afirmadas, repetidas e modificadas, atualizadas, desdobradas em texturas e traços semelhantes e diferenciais. No segundo caso (realização do imaginário), o *acontecimento do imaginário* no produto resultante da composição poética concretiza verbal e figurativamente esse imaginário originalmente difuso, fluido e plástico, informe, adquirindo com isso uma aparência de realidade na imagem verbal. Os atos de fingir fictícios, “vazios” em si mesmos (são sempre correlativos às mobilizações de uso), determinam-se intencionalmente sempre na medida em que transgridem e estabelecem relações recíprocas entre as parcelas das realidades referenciais e o imaginário: se à irrealização do real é possível vincular qualidades como as da *repetição-transformadora* e *transfiguração* das realidades referenciais, à realização do imaginário, configurado (concretizado) em formas e conteúdos, compreende-se uma *textura complementar* que é acrescida às determinações diferenciais das realidades repetidas, ambas as

transgressões condicionando a fisionomia do mundo do texto e impactando nas possibilidades de significação e de recepção da narrativa ficcional literária (Iser, 1996, p. 7-38). Como resultado, temos uma *disposição perspectivista* que caracteriza os modos de representação e figuração dos fenômenos e experiências, sentidos e verdades, ou seja, o texto literário de ficção como *objeto transicional* entre existências reais e ficcionais-imaginativas (Iser, 1996, p. 7-38, 259-275). Não entrarei em maiores detalhamentos dos atos de fingir realizados por Iser por limitações de espaço, contudo o destaque a um deles merece atenção especial.²⁵

O ato de fingir de *autodesnundamento* (ou *como-se*) assinala a condição ficcional do discurso encenado. De modo geral, indica como os fragmentos, parcelas e faixas reconhecidas e identificadas das realidades referenciais

²⁵ De maneira breve, esses atos se dividem em: seleção, composição e auto-desnundamento. No *ato de seleção* o texto literário é visto como forma de acesso ao mundo através do recorte, seleção e decomposição das estruturas e contextos referenciais vigentes para a produção do mundo ficcional literário; essa intervenção que seleciona, desloca, muda de forma e atualiza contextos referenciais em novos contextos e sistemas agregados de fragmentos do mundo real, assume uma posição perspectivista e oblíqua (Iser, 1996, p. 16-18). O *ato de combinação*, concomitante à seleção, é de natureza intratextual e trata da composição e configuração léxica, semântica e poética do enredo do texto - abrange todos os elementos formais do texto como voz narrativa, organizações temporais e temporalizações do discurso, personagens e ações na trama, estratégias de composição e uso de recursos retóricos e figurativos; em sua contribuição ao perspectivismo do real a função designativa da linguagem é paralisada, sendo substituída (mas não deixando de existir) pela função figurativa responsável não pela configuração de uma nova e ampla referencialidade oriunda dessa facticidade do ficcional - esses relacionamentos intratextuais são por fim a configuração concreta do imaginário mobilizado pelo fictício (Iser, 1996, p. 19-23).

que são transgredidas, modificadas, conservadas e rearticuladas esteticamente e poeticamente no texto compondo a facticidade do ficcional, conjugadas junto ao imaginário realizado, são colocados *sob o signo do fingimento* - do *entre-parênteses*. Isso é necessário para que ontologicamente se estabeleça que o mundo da obra ali exposto *não é* um mundo existente dado empírico/real, contudo *é como se o fosse* (é um existente não real). Essa qualidade de discurso/mundo *encenado* coloca em primeiro plano a tensão entre presença e ausência, evidenciando que ela é incessantemente *jogada* tanto intratextualmente quanto nos desdobramentos das leituras realizadas por públicos leitores, *jogo esse entre o mundo real e o mundo análogo representado* (Iser, 1996, p. 24-25). Apoiado em Vaihinger e seu *A Filosofia do Como Se* (1911), Iser salienta que a *potência do análogo* como condição do mundo representado está no estabelecimento de equivalências e comparações face o mundo real (Iser, 1996, p. 25-26). Aqui se vislumbra a *pragmática própria* da ficção literária que foi dedilhada desde o início desta seção: por um lado, desestabilizar e desautomatizar as realidades através da abertura de possibilidades de transfigurar e re-apresentar situações, circunstâncias, eventos e cenas do cotidiano e da vida prática; por outro lado, ao determinar o imaginário e o realizar, entrelaça-o junto à realidade repetida-transformada e o faz penetrar como significação no horizonte de expectativas partilhado socialmente (Costa Lima, 2006, p. 284-285; Meretoja, 2018).

Nesse jogo entre mundos semelhantes e diferenciais (referenciais e análogos), a correlação entre designações referenciais e representações figurativas, inscritas no mundo do texto literário ficcional, funciona como *condição*

para o surgimento da alteridade e é estabelecida pela condicionalidade do *como-se* (Iser, 1996, p. 268-269). O jogo de interações da tríade revela ainda uma tensão interna à configuração e reconfiguração de mundos, e isso pela exposição do jogar entre decomposição e realização como fundamento da *dinâmica entre possibilidades e realidades*: toda realidade concretizada é produto de possibilidades que, por sua vez, são possibilidades oriundas em parte de realidades estabelecidas.²⁶ Com isso Iser costura suas reflexões junto à perspectivação antropológica de base, expondo um denominador comum vinculado à *encenação diferencial de possibilidades* de ser e existir (i.e de mundos possíveis) (Iser, 1996, p. 271-273, 356-363). Em seu primeiro ensaio *O Averso e o Direito* (1937), Camus (2018, p. 71, grifos meus) já anunciava a fórmula “Viver *como se...*” muito próxima da condicionalidade e da pragmática do ficcional artístico-literário por Iser acentuada.

É no contexto estético-filosófico revoltado que a teorização romanesca camusiana ganha sua condição de expressão. Para o pensador franco-argelino, frente o fugidio de uma absurda e trágica existência-no-mundo, a ambição mais bem acabada do romance em sua contestação e reelaboração do real é ser “a arte que se propõe, precisamente, a entrar no devir para *provê-lo do estilo que lhe falta*” (Camus, 2017, p. 335, grifos meus). Segundo Lévi-Valensi

²⁶ As discussões trazidas por Koselleck (2006, 2014, 2021) a respeito dos tempos históricos, marcadas pelo entrelaçamento de camadas temporais sedimentadas que expõem dinâmicas de continuidades e rupturas (em experiências, processos, instituições e artefatos culturais e históricos), relaciona-se diretamente à reflexão trazida por Iser sobre a tensão que atravessa o jogo entre possibilidades e realidades.

(2006, p. 515, grifos da autora), na teorização do romance camusiana “a justificação da criação romanesca é de ordem metafísica (...) Camus não se pergunta *como* mas *por que se escreve um romance*” - o que não impede que o autor possua sim uma orientação de base à composição poética.²⁷ Esse motivador profundo repousa no desejo humano de fornecer delineamentos e contornos à vida e ao mundo que o rodeia, pois face o divórcio absurdo “a vida, deste ponto de vista, é *sem estilo*. Ela não é senão *um movimento em busca de sua forma* sem nunca encontrá-la. O homem, assim *dilacerado*, persegue em vão essa forma que lhe daria os *limites entre os quais* ele seria soberano” (Camus, 2017, p. 340, grifos meus). É relevante à teorização do romance que algumas das passagens mais profundas quanto à reivindicação de uma estética existencial como inerente à plasticidade humana estejam articuladas com fins de expressar a significação existencial da forma romanesca (Camus, 2017, p. 338-341).

Textualizar e narrativizar, criar um mundo com início, meio e fim, propor uma série de situações narradas cuja significação é coordenada por ações, sujeitos/personagens, temporalidades e espaços, enfim, propor a *exemplificação* de um mundo através da exposição de modos de existência e do encadeamento de causas e consequências (éticas e políticas, por exemplo), é tentar *possuir* uma inteligibilidade

²⁷ Conforme Camus: “O romance fabrica o destino sob medida (...) a essência do romance reside nessa perpétua correção, sempre voltada para o mesmo sentido, que o artista *efetua sobre a própria experiência*. Longe de ser moral ou puramente formal, essa correção *visa primeiro a unidade e traduz por aí uma necessidade metafísica*” (Camus, 2017, p. 336-337, 343, grifos meus).

mínima que auxilie na interpretação e significação da realidade - e isso tanto para quem cria, quanto para quem lê uma obra de arte romanesca. Em suma, segundo Franklin Leopoldo e Silva (2000, p. 4-5) a predicação existencial e antropológica da arte para Camus está em que “a ficção é criada para representar [a *possibilidade* de] uma realidade mais completa que aquela que nos é dado viver”, empreendimento sempre fadado ao relativo e provisório. Conforme Camus acentua, trata-se de “um *mundo imaginário*, porém *criado pela correção* deste mundo real” no qual o humano (artistas e leitores) busca encontrar sentidos, ou seja, “*a forma e o limite* tranquilizador que busca em vão na sua contingência” (Camus, 2017, p. 336-337, 343, grifos meus).

Nesse sentido, para Camus o romance é um *universo corretivo do real* que traduz uma busca por *unidade de intenção* expressa na “exploração de uma *maneira de ser no mundo*” que constrói sentidos e significações (Lévi-Valensi, 2006, p. 516, grifos meus). Ao trabalhar sobre o real (i.e realidade histórica) a criação romanesca no entendimento de Camus não se aparta do mundo dos fenômenos em que se encontra a realidade histórica, mas *a partir* dela acrescenta (seleciona, re-compõem, modifica) aspectos que *a transfigura* (Camus, 2017, p. 349; Lévi-Valensi, 2006, p. 517). Se conforme Lévi-Valensi (1997, p. 32) os sentidos dessa transfiguração são responsáveis por transmitir a visão de mundo e a perspectiva do escritor, segundo Ilari (2013, p. 96) essa demanda por transfiguração em Camus tem por objetivo o redimensionamento e a desestabilização da forma excessivamente mecânica, sedimentada, causal e linear na qual a realidade é cotidianamente, ou seja, trata-se de um *universo de correção estético-filosoficamente*

concebido. Transfiguração, portanto, trata-se em Camus da estilização, metaforização e simbolização do real pela correção operada via estética revoltada.²⁸

Nesta estética revoltada transfiguradora tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta da realidade histórica são recusadas.²⁹ Como aponta Ilari (2013, p. 103, grifos meus), na transfiguração camusiana das realidades referenciais a composição e a compreensão se apresentam como indissociáveis: “compor é a condição de possibilidade da compreensão, pois compreender é sempre apreender uma *unidade* dentro de uma diversidade. *A reunião do separado [realidade] é a matriz compartilhada pela compre-*

²⁸ Conforme ressalta Leopoldo e Silva (2000, p. 03, grifo do autor): “precisamente por não haver criação *ex nihilo*, a atividade formal é procedimento refigurador - ou transfigurador. A presença da realidade, naquilo em que é negada e naquilo em que é aceita, é a condição objetiva do processo criador”. A noção de correção nesses termos em Camus é importante, e o pensador franco-argelino a encontra resumida em uma afirmação do pintor francês Ferdinand Victor Eugène Delacroix: “Delacroix observa, e esta observação é pertinente, que é preciso corrigir ‘a perspectiva inflexível que (*na* realidade) falseia a visão dos objetos pela força da precisão’” (Camus, 2017, p. 349, nota 101, grifo meu). Nesse sentido, de acordo com Ilari (2013, p. 96), para Camus o desafio do artista “é o de fazer com que o ordinário recobre subitamente sua cor perfurada pelo tempo, a distração, a ideologia, a pragmatização (...) a arte revela o que, à maneira do anunciado, *já estava ali*”.

²⁹ Esse movimento de recusa de extremos e absolutos que marca a revolta como defendida por Camus e associada à noção de limite, é também característica da estética revoltada quando incorporada à teorização do romance. Camus recusa tanto a fuga da realidade que associa à estética formalista, quanto a afirmação desenfreada do real pela estética realista e sociologizante, ambas responsáveis pela traição da dinâmica da revolta e absolutização seja da linguagem ou da realidade empírica (Camus, 2017, p. 347-351).

ensão e pela composição”. Da articulação entre composição e compreensão deriva que “*a unidade na arte surge no fim da transformação que o artista impõe ao real*”, sendo que essa *correção* que “o artista realiza com sua linguagem e por meio de uma redistribuição de elementos tirados do real, chama-se *estilo* e dá ao universo recriado *sua unidade e seus limites*” (Camus, 2017, p. 349, grifos meus). Para Camus na arte do romance, assim como a da música, da escultura ou da pintura, “qualquer que seja a perspectiva escolhida por um artista, um princípio continua comum a todos os criadores: *a estilização*” (Camus, 2017, p. 351, grifos meus). Essa estilização da estética revoltada visa reelaborar e refazer o mundo (Ilari, 2013, p. 103).³⁰

Conforme destaca Manuel da Costa Pinto (Camus, 2021, p. 8-10) nos momentos em que Camus analisa escri-

³⁰ Estilizar o real a partir da seleção e destacamento de alguns de seus aspectos para compor uma unidade de sentido projetada pela transfiguração operada pela criação artística é elemento comum à toda arte segundo Camus. Na música “na qual as sinfonias são acabadas, na qual a melodia dá sua forma a sons que em si mesmos não a têm, na qual uma disposição privilegiada das notas extrai, finalmente, da desordem natural uma unidade satisfatória para o espírito e para o coração”; já a escultura, “a maior e mais ambiciosa de todas as artes (...) empenha-se em fixar nas três dimensões a figura fugaz do homem, em restaurar a unidade do grande estilo à desordem dos gestos”, procurando no seu processo criativo o “gesto, o semblante ou o olhar vazio que irão resumir todos os gestos e todos os olhares do mundo (...) estilizar e capturar em uma expressão significativa o êxtase passageiro dos corpos ou o redemoinho infinito das atitudes”; na arte da pintura, por sua vez, Camus observa que “o pintor isola seu tema, primeira forma de unificá-lo (...) O pintor procede então a uma fixação. Os grandes criadores são aqueles que, como Piero della Francesca, dão a impressão de que essa fixação acaba de ser feita, de que o projetor acaba de parar” (Camus, 2017, p. 332-333).

tores pelo ângulo da crítica literária, seus textos “sempre denunciam o artista que nelas se esconde”, sendo que por meio da análise de literatos como Madame de La Fayette (1634-1693), Herman Melville (1819-1891), Marcel Proust (1871-1922) e Franz Kafka (1883-1924), para citar apenas alguns, “Camus está preocupado sobretudo em estabelecer um princípio de formalização da experiência” em que, portanto, “diante do caos da realidade, cada um desses autores elege um elemento que define suas existências, e as define porque as desestabiliza”. No caso de Camus, impossível não associar esse “elemento que define suas existências” ao par absurdo e revolta como disposições afetivas e existenciais, noções que abarcam e perspectivam fenômenos do mundo natural e histórico e encontram em seus ensaios, romances e peças teatrais, entre outros, seu desenvolvimento múltiplo e variado.³¹

Segundo Lévi-Valensi (1982, p. 154-155), e a partir de comentários do próprio Camus, esse constante ir e vir da concepção camusiana do artista criador evidencia um *movimento espiral*. A unidade de intenção vinculada ao absurdo e à revolta funciona como um eixo que dimensiona

³¹ As análises de Camus em relação à Madame de La Fayette podem ser encontradas no ensaio de 1943 *A Inteligência e o Cadafalso* (Camus, 2021, p. 15-24), bem como na seção *Revolta e Arte* de *O Homem Revoltado* (Camus, 2017, 341-343); quanto a Herman Melville, Camus escreveu um breve ensaio em 1952 intitulado simplesmente Herman Melville (Camus, 2021, p. 25-30); a Kafka, Camus dedica o apêndice de *O Mito de Sísifo* intitulado *A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka* (Camus, 2020, p. 145-159); quanto a Proust, além do ensaio acima citado *A Inteligência e o Cadafalso*, está presente ao longo das seções de *O Mito de Sísifo*, bem como encontramos uma bela análise na seção *Revolta e Arte* de *O Homem Revoltado* (Camus, 2017, p. 343-347).

a interação entre motivadores existenciais, éticos e políticos (históricos), estabelecendo um jogo temático que retoma os mesmos interesses para os reatualizá-los diferencialmente conforme as demandas de cada momento histórico de escrita e reflexão. Com isso, tanto esses motivadores e temáticas estruturais são repensados mediante as novas demandas da realidade histórica, quanto, sob o signo do movimento espiral, a realidade mesma é vista sob uma ótica oblíqua que favorece a tensão entre a historicidade do criador e dos fenômenos do mundo que se apresentam como urgentes à reflexão e à transfiguração.

Outro elemento que cumpre ser destacado, e que é central à estilização romanesca camusiana, sobretudo de *O Estrangeiro* e *A Peste*, é uma noção de *realismo simbólico* (Lévi-Valensi, 1982, p. 162-167; 2006, p. 409-508). Comandando o fundo da relação transfiguradora e simbolizante com o real do artista, esse princípio de composição do mundo da obra romanesca tem como base a balança e o jogo de forças entre os modos de apresentação de *descrição* e *sugestão* ao longo do enredo.³² Funcionando

³² Para entendimento do termo mundo da obra, aqui cabe o diálogo com Ricoeur, particularmente com o tomo I de seu importante *Tempo e Narrativa* (Ricoeur, 1994, p. 85-131). Colocando à parte uma discussão específica quanto à noção de mimesis a que a tripla dinâmica mimética ricoeuriana alude, a significação narrativa das aporias da experiência temporal pela intriga narrativa (enredo) organiza um mundo da obra, esse, configurado pela síntese de elementos heterogêneos (causas sincrônicas e diacrônicas, acontecimentos, interações e reações, experiências e ações, temporalidades) em uma unidade de sentido complexa (que detém uma história a ser seguida e compreendida com início, meio e fim), acena às condições de possibilidade e inteligibilidade a que o autor e a obra partilham e que se encontram (trans)refiguradas narrativamente. Quanto ao fundo temporal que

como recurso de escrita que busca vincular e sugerir o símbolo a partir de uma economia da descrição “objetiva” e “realista” do cotidiano, o que está em jogo para Camus é provocar a desestabilização tanto da materialidade da realidade do mundo, quanto dessa facticidade do ficcional e sua ambientação própria ao mundo da obra, e isso pela ressonância de contradições e latências que favorecem o símbolo. O realismo simbólico é mobilizado por Camus como elemento importante em sua transfiguração por estar na base do modo de exposição artística ancorada na absurdidade e revolta como pólos da tragicidade humana. Em seu texto sobre Kafka, Camus fornece elementos para pensar sua própria criação artística romanesca e esse aspecto do realismo simbólico: ao informar que para apresentar a coexistência de contrários que vigora em uma obra que pretende ressaltar a absurdidade e tragicidade, o concreto, material, empírico e referencial devem servir como latência que sugere a simbologia através da relação entre normalidade e estranheza de situações e da reação a elas, entre o que é verossímil e inverossímil à luz do cotidiano, entre o absurdo e uma pressão de necessidade

condiciona a possibilidade dos sentidos encarnados nas ações que organizam a narrativa e encontram nos personagens sua condição de temporalização, Ricoeur (1994, p. 96) destaca: “O que importa é a maneira pela qual a práxis cotidiana ordena, um em relação ao outro, o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente. Porque é essa articulação prática que constitui o indutor mais elementar da narrativa”. Sobre as proximidades entre Ricoeur e Camus quanto à importância da intriga narrativa na construção de unidades de sentido, conferir: EUBANKS, Cecil L.; PETRAKIS, Peter A. Reconstructing the world: Albert Camus and the symbolization of experience. *The Journal of Politics*, v. 61, n. 2, p. 293-312, 1999.

lógica imposta, entre o trágico e o cotidiano, entre geral e particular (Camus, 2020, p. 147-151).

Tratam-se de categorias romanescas que não são nem um pouco tradicionais ao campo teórico literário: o natural-cotidiano-lógico e seus contrários, respectivamente o extraordinário-trágico-absurdo, seja atrelado a uma existência irrefletida e a uma morte gratuita (*O Estrangeiro*), seja a partir das consequências de uma epidemia que sufoca, suspende e desarticula a realidade (*A Peste*) (Lévi-Valensi, 2006, p. 512). Em suma, nessa transfiguração simbolizante, “a apresentação da realidade, mesmo tendendo à objetividade, produz sempre um efeito de sentido que é já uma interpretação do real” (Lévi-Valensi, 1982, p. 167); ou ainda, conforme a mesma intérprete destaca a respeito da composição camusiana, “sua criação romanesca se define por *uma fidelidade ao real, mas a um real que relembra ao homem sua condição*”, ou seja, questiona-se e ao mesmo tempo busca ampliar a legibilidade do real e sua referencialidade (Lévi-Valensi, 2006, p. 533, grifos meus).

Essa perspectiva estético-filosófica e teórica camusiana em torno da criação literária e do romance, situando-se em uma contemporaneidade na qual experimentos estéticos e figurativos vinham ganhando cada vez mais força, é também fruto a seu modo da modernidade como ponto de inflexão histórico no qual a ficção começou a se tornar objeto de reflexão (Iser, 1996, p. 119). Conforme a teórica e crítica literária britânica Catherine Gallagher destaca: “A modernidade encoraja a ficção porque favorece o ceticismo e a conjectura” (Gallagher, 2009, p. 640). Analisando o caso

do romance inglês de meados do século XVIII³³, Gallagher assinala que desde o início do período moderno foi sendo convencionalizado um conceito moderno de narrativa de invenção que o distinguia tanto da realidade quanto da mentira, liberando com isso o entendimento da ficção como fenômeno literário e modalidade discursiva que “suspende, desvia ou mesmo segrega qualquer exigência de veracidade em relação ao mundo da experiência ordinária” (Gallagher, 2009, p. 632). Nesse contexto, o novel (romance) é responsável pelo estabelecimento de uma flexibilidade mental marcada por uma “credulidade irônica”, uma vez que “o leitor, dissuadido de crer na verdade literal de uma representação, admira-lhe a verossimilhança, simulando crer o suficiente para entrar no jogo narrativo” (Gallagher, 2009, p. 640-641). Historicamente, a articulação entre ficção e verossimilhança é propiciada pela configuração do novel, e isso libera uma complexificação da própria noção de referência: “o fundamento da nova forma era uma não referencialidade, entendida como *referencialidade mais ampla*” (Gallagher, 2009, p. 634-636, grifos meus).

Todo o procedimento de composição da estética revol-tada transfiguradora em Camus prioriza a configuração de imagens verbais que mobilizam o imaginário. A imagem fornece a *ocasião para o pensamento e reflexão* pela sua potencialidade semântica, metafórica e simbólica nas transfigurações de realidades referenciais (Bonadio, 2019). Tanto pela significação das cenas e situações ilustradas, quanto, é claro, pelo enriquecimento semântico e figura-

³³ A autora se concentra principalmente nos escritores Daniel Defoe (1660-1731) e Henry Fielding (1707-1754).

tivo que os significantes (personagens, fenômenos sociais e da natureza) assumem no campo de forças de suas interações recíprocas que conduzem e movimentam a narrativa contada, pensar por imagens é uma constante. Camus fora influenciado pelo que denomina de *romancistas filósofos* como Madame de Lafayette, Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoiévski, Proust, Malraux, Kafka, dentre outros. Ao dispor imagens encarnadas nas dores, sofrimentos, lutas e aspirações humanas, ao invés de empilhar teses no corpo do texto, revela-se um compromisso artístico-reflexivo: “persuadido da *inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível*” (Camus, 2020, p. 118, grifos meus). Lévi-Valensi (2006, p. 388; 1982, p. 179) salienta a função de “encruzilhada” da imagem verbal para Camus, oriunda tanto das simbolizações que seus ensaios operam quanto daquelas que a cena literária narrada também o faz, sendo essa intertextualidade de sua obra um elemento articulador da hermenêutica e composição camusiana em sua estética revoltada e transfiguração da experiência e realidade históricas.

O romance em Camus, com efeito, organiza-se em imagens extraídas da correção da realidade histórica. São imagens essas que, nascidas da realidade reelaborada artisticamente, construídas através de cenas narrativas em que ações e eventos da trama da intriga encontram nos personagens delineamentos de formas de conduta à maneira dupla de “exemplos” e “universais concretos” (Ilari, 2013, p. 99), *simbolizam* essa realidade a partir da estilização (recorte, seleção, enquadramento) que operam

imageticamente.³⁴ Camus sempre deu pistas sobre a função central que a simbolização da experiência assume em seus textos, destacando que o símbolo só existe *em ato*, ou seja “um artista só lhe pode *restituir o movimento* (...) Um símbolo sempre *ultrapassa* aquele que o usa e o faz dizer na realidade mais do que tem consciência de expressar”, sendo seu interlocutor responsável pelo desdobramento de sentidos ali sugeridos e preparados potencialmente (Camus, 2020, p. 147, grifos meus).³⁵ Nessa linha, Camus

³⁴ Antônio Cândido (2009, p. 15) reafirma a importância dos personagens na constituição da inteligibilidade do enredo narrativo: “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. Ainda, esse autor evidencia a potencialidade dos personagens serem o carro-chefe na conexão entre Particular e Universal não apenas no que concerne ao enredo, mas sim, escapando à obra, ao refigurar-se através da leitura pelo público, também atenta para essa conexão entre leitores e obra sob o signo da experimentação de possibilidades de existir: “Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados (...) as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades” (Cândido, 2009, p. 35).

³⁵ De acordo com Eubanks e Petrakis (1999, p. 305): “o artista, cujo papel é restaurar o símbolo, só pode fazê-lo de forma limitada (...) que os artistas apenas recuperam símbolos e, se tiverem sucesso nessa recuperação, dão-lhes um novo sentido de urgência e vitalidade, ou seja, de ‘movimento’. Neste processo criativo o artista não retém a propriedade interpretativa do símbolo”. Ricoeur (1986, p. 16-18) também serve de auxílio para compreender a posição que simbolizar as experiências junto ao real fornece possibilidades de remodelamento do mundo pela intriga narrativa, inclusive é interessante que o filósofo fale em “transfiguração da realidade” e que refazer o real passa pela “confirmação” e “negação” do mesmo, semântica semelhante à camusiana: “todos os sistemas de símbolos contribuem

contribui à reflexão sobre os modos de configuração e a vitalidade mesma das imagens simbólicas acopladas narrativamente e desdobradas pela recepção de leitores e intérpretes (Wunenburger, 1995).³⁶

Com efeito, as reflexões acima buscam mostrar que, longe de serem comentários ocasionais e conforme Lévi-Valensi (1982, p. 156-157) argumenta, Camus detém uma visão coerente e unificada de sua própria perspectiva a respeito da criação artística e ficcional literária. Conforme

para moldar a realidade. (...) as tramas que inventamos ajudam-nos a moldar a nossa experiência temporal confusa, informe e, em última instância, muda (...) É por isso que suspender a referência [através da simbolização] só pode ser um momento intermediário entre a pré-compreensão do mundo e a transfiguração da realidade cotidiana provocada pela própria ficção (...) Por ser um mundo, o mundo do texto colide necessariamente com o mundo real para ‘refazê-lo’, seja confirmando-o [e/]ou negando-o”.

³⁶ Para o filósofo Jean-Jacques Wunenburger (1995, p.15) a *vitalidade* das imagens possui sua fonte sensível e criativa na dimensão simbólica de suas formas e conteúdos, ou seja, no triplo aspecto de sua profundidade (verticalidade), consistência (textura) e insistência (tensionamento e inatualidade). Atento sobretudo aos processos de simbolização da experiência, o filósofo francês chama a atenção para o fato de nossas relações com as imagens serem ativadas e mediadas por meio de dois tipos ideias de relacionamento. Por um lado existem as *imagens-signo*, a maioria de nossas imagens representadas, vinculadas ao controle e estreitamento interpretativos por um sentido unívoco que estabiliza o entendimento da referência a que o objeto de representação imagética alude e significa. Por outro lado, se “o simbólico seria então o ‘fundo’ do semiótico, no sentido que *o plano simbólico pede emprestado precisamente a forma do signo para se dizer*”, existe a representação simbólica da imagem, a *imagem-símbolo*, e essa, “por sua estrutura, não se basta inteiramente [*ne se suffit plus totalment*] em si mesma, uma vez que nela um *excedente* convida à concordância com uma dimensão de significação ausente, faltante, transcendente” (Wunenburger, 1995, p. 16-18, grifos meus).

visto, por meio de uma representação estilizada e simbolizante do mundo e das experiências, fenômenos e eventos históricos, o escritor franco-argelino situa seu processo criativo e seu entendimento da arte como revolta na trilha de um movimento espiral e corretivo que, ancorado numa unidade intencional demarcada pelos pólos de uma existência trágica entre absurdo-revolta e sua coexistência de contrários, transfigura o mundo real sempre a partir de um jogo entre demandas da atualidade histórica e considerações inatuais à condição humana. Nesse jogo corretivo e transfigurador, o romance ocupa um espaço central pela proposição de um mundo com uma unidade de sentido e estética com início-meio-fim, oportunidade na qual é possível expôr essa negação e afirmação do mundo real no mundo irreal da obra por efeitos de comparação e contraste (*como-se*). Essa unidade de sentido, justamente, conserva desdobrando e modificando faixas da realidade em paralelo às predicções introduzidas pelo imaginário e pelo universo de representações particulares ao autor. Na encruzilhada desse princípio de formalização, modo de composição e concepção existencial da arte e do romance, a transfiguração simbolizante ganha sua condição de expressão a partir de um modo de acesso à realidade histórica pautado pela sugestividade do realismo simbólico e pela textura temporal do instante-presente das imagens ilustradas (entre atualidade histórica e inaturalidade, entre temporalização presente fugaz e propriedades de eternidade).

Considerações Finais

A análise aqui desenvolvida mostrou que a reflexão teórica sobre a ficção artístico-literária realizada por Camus - ainda que não sistematizada como uma teoria formal - constitui uma via autêntica e potente para pensar as relações entre história, experiência e literatura. Ao mobilizar conceitos centrais como absurdo e criação absurda, revolta e estética revoltada, Camus não apenas interpreta criticamente a realidade histórica, mas propõe a sua transfiguração simbólica. Essa proposta indica como a ficção, longe de ser mero “espelho” e “reflexo” do real, funciona como um espaço de confrontação estética e ética frente às contradições de passados, presentes e expectativas de futuro, oferecendo com isso formas e imagens de sentido e resistência em face do vazio e dos terrorismos da história.

Ao longo deste texto, argumentei que esse tratamento e problematização teórica das relações entre história, ficção e literatura tanto está alinhado à perspectiva estético-filosófica camusiana, quanto inscreve as condições de possibilidade contextuais que o envolvem, sobretudo seu duplo pensamento sobre a existência e a condição humana, bem como sobre a história em um momento de crise moral, ética e sociopolítica ao longo da primeira metade do século XX europeu. Em Camus as reflexões sobre criação absurda e estética revoltada compõem uma autêntica consideração existencial e ética sobre a ficção artística, o imaginário (imagens verbais) e o romance (como pensamento em imagens). Os tópicos acima enunciaram um modo específico de tratamento da realidade e experiência históricas, perspectiva essa que propõe uma hermenêutica e um modo de estilização, composição e representação atentos à

tensão entre atualidade histórica (suas pressões, processos, eventos e contingências) e inatualidade (associada ao pensar a condição humana).

Referências Bibliográficas

AMIOT, Anne-Marie.; MATTÉI, Jean-François. (Org.). **Albert Camus et la philosophie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

BENTIVOGLIO, Julio; ANDRADE, Kelly Alves. **História & Literatura: o uso de obras literárias como fontes históricas**. Serra: Editora Milfontes, 2024.

BONADIO, Gilberto Bettini. **O pensamento em imagens: filosofia e literatura na obra de Albert Camus**. Tese (Doutorado) em Filosofia – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

BOVE, Laurent. **Albert Camus, de la transfiguration: pour une expérimentation vitale de l'immanence**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2014.

BRUNEAULT, Frédérick. L'absurde, la révolte et la fin de l'histoire chez Albert Camus. In: PAYETTE, Jean-François; OLIVIER, Lawrence. **Camus: Nouveaux regards sur sa vie et son œuvre**. Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 105-121.

CÂNDIDO, Antônio; et al. **A Personagem de Ficção**. Editora Perspectiva, 2009.

CAMUS, Albert. **Actuelles I. Écrits politiques (Chroniques 1944-1948)**. Paris: Les Éditions Gallimard, 1950.

CAMUS, Albert. **A Inteligência e o Cadafalso**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

CAMUS, Albert. **Bodas em Tipasa**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2021.

CAMUS, Albert. **Cadernos (1937-39)**. A desmedida na medida. São Paulo: Hedra, 2014.

- CAMUS, Albert. **Conferências e Discursos (1937-1958)**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2023.
- CAMUS, Albert. **O avesso e o direito**. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2018.
- CAMUS, Albert. **O Homem Revoltado**. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2017.
- CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2020.
- CAMUS, Albert. **Lyrical and critical essays**. Vintage, 2012.
- CARROL, David, Rethinking the Absurd: Le Mythe de Sisyphe. *In*: HUGHES, Edward J. (org.). **The Cambridge Companion to Camus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CECIL L. E., PETER A. P. Reconstructing the World: Albert Camus and the Symbolization of Experience. **The Journal of Politics**, v. 61, n. 2, 1999, p. 293-312.
- CHABOT, Jacques. **Albert Camus, la pensée de midi**. Édisud, Aix-en-Provence, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. **O Chão da Mente**: a pergunta pela ficção. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- CUQUERELLA MADDOZ, Inmaculada. **La superación del nihilismo en la obra de Albert Camús**. Tese (Doutorado em Filosofia) Universitat de València, Valencia, 2007.
- DUVALL, William E. Albert camus against history. **The European Legacy**, v. 10, n. 2, 2005, p. 139-147.
- FOLEY, John. **Albert Camus**: from the absurd to revolt. London: Routledge, 2008.
- GAY-CROSIE, Raymond. Sculpter dans l'argile: la fiction de l'absurde exige une esthétique de la révolte. **Etudes camusiennes**, n. 6, p. 97-112, 2004.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. *In*: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GERMANO, Emanuel Ricardo **O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GUÉRIN, Jeanyves. Totalitarisme. *In*: GUÉRIN, Jeanyves. **Dictionnaire Albert Camus**. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 2009.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. **As dimensões do homem**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1971.

HARTOG, François. **Confrontations avec l'histoire**. Paris: Gallimard, 2021.

HERRERA PINO, Alberto. Sentir, reflexionar y testimoniar. Una aproximación a la postura ontológica en Albert Camus. **Scientia Helmantica. Revista internacional de Filosofía**, n.º 3, p. 155-175, 2014.

HERRERA PINO, Alberto. **Lo desgarrado en la obra de Albert Camus**: Investigación ontológica del pensamiento filosófico camusiano. Tese (Doutorado em Humanidades) Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2021.

ILARI, Juan Blanco. Albert Camus: el arte como transfiguración de la experiencia. **Revista Criação & Crítica**, n. 10, p. 95-106, maio 2013.

ILARI, Juan Ignacio. Preservar la experiencia: sobre el imperativo metodológico de Albert Camus. **Franciscanum** 166, Vol. 18: 21-48, 2016.

ITO, Tadashi. La quête de la source de la création chez Albert Camus. **言語文化研究**, v. 36, n. 2, p. 27-47, 2017.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Rio de janeiro: Editora Ufrj, 1996.

KERMODE, Frank. **O sentido de um fim**: Estudos sobre a teoria da ficção. *Todavía*, 2023.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Uma latente filosofia do tempo**. Organizado por Hans Ulrich Gumbrecht e Thamara de Oliveira Rodrigues. São Paulo: UNESP, 2021.

LACAPRA, Dominick. Articulating Intellectual History, Cultural History, and Critical Theory. *In: History and Its Limits: Human, Animal, Violence*. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

LACAPRA, Dominick. History and the Novel. *In: History & Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

LACAPRA, Dominick. **History, Literature, Critical Theory**. Ithaca: Cornell University Press, 2013.

LACAPRA, Dominick. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. **History and Theory**, Middletown, v. 19, n. 3, p. 245-76, 2012 (1980).

LAGER, Alexis; LARUE, Rémi. **Albert Camus & la nature contre l'histoire** Les précurseurs de la décroissance. Le Passager clandestin, 2024.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus. **Revista Olhar**. São Paulo, v. 2, n.3, Junho, 2000.

LEVI-VALENSI Jacqueline. **Albert Camus ou la naissance d'un romancier, 1930-1942**. Paris: Gallimard, 2006.

LEVI-VALENSI, Jacqueline. La relation au réel dans le roman camusien. *In: GAY-CROSIER, Raymond, LEVI-VALENSI, Jacqueline. Albert Camus oeuvre fermée, œuvre ouverte?* Actes du Colloque du Centre Culturel International de Ceresy-la-Salle, Juin 1982. Paris: Éditions Gallimard, 1985, p. 154-185.

LEVI VALENSI Jacqueline, Le temps et l'espace dans l'œuvre romanesque de Camus : une mythologie du réel, **Albert Camus 1980**, Florida University Press, 1980, p. 57-71.

MALDONADO ORTEGA, Rubén Darío. El terror en la historia desde la perspectiva de la filosofía de lo absurdo. *In: Absurdo y rebelión: una lectura de la contemporaneidad en la obra de Camus*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2010.

MERETOJA, Hanna. Narrative Hermeneutics. *In: The ethics of storytelling*: Narrative hermeneutics, history, and the possible. Oxford: Oxford University Press, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Relume Dumará, 2014.

PINTO, Júlio Pimentel. **Sobre literatura e história**: como a ficção constrói a experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

PROUTEAU, Anne. **Albert Camus ou le présent impérissable**. Paris: L'Harmattan, 2008.

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa I**. Campinas, Papirus, 1994.

RICŒUR, Paul. **Teoria da Interpretação**: o discurso como excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 1976.

SHERMAN, David. **Camus**. Wiley: Blackwell, 2008.

SRIGLEY, Ronald D. **Albert Camus Critique of Modernity**. University of Missouri, 2011.

TODD, Olivier. **Albert Camus une vie**. Paris: Gallimard, 1996.

WEYEMBERGH, Maurice. L'unité, la totalité et l'énigme ontologique. *In: WALKER, David (org.). Albert Camus les extrêmes et l'équilibre*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1994, p. 33-48.

WEYEMBERGH, Maurice. Réflexions sur l'(in) actualité de Camus. *In: Albert Camus in the 21st Century*. Brill, 2008. p. 23-41.

WHITE, Hayden. O fardo da história. *In: Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 39-63.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **La vie des images**. Les Éditions Spéciales, 1995.

O tempo das histórias: memória, narrativa e resistência na crônica de José Saramago

Marilda Beijo Fróes

“Crônicas: que são? Pretextos, ou testemunhos?”

José Saramago

A crônica como desvelamento crítico da realidade

A pergunta “Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos?” que consta na contracapa do livro *Deste mundo e do outro*, de José Saramago, nos conduz a refletir sobre a natureza fluida de um gênero que rejeita definições convencionais, pois está inserido entre o relato factual e a criação ficcional e se apresenta como uma forma de escrita que traduz o cotidiano em linguagem e as vivências em indagações. A tensão entre pretexto e testemunho se dá como um elemento unificador da função estética e crítica da crônica como forma literária, já que esse gênero textual se posiciona entre o literário e o jornalístico. O gênero permite que o texto literário seja, ao mesmo tempo, um ato de criação, uma forma de registrar o presente e um espaço de memória para revisitar o passado. Nesse sentido, esse estudo busca investigar como José Saramago escreve crônicas, juntando, simultaneamente, o pretexto literário e o testemunho histórico e perceber como articula

a experiência estética do fazer literário e a consciência social e crítica necessária para a análise da realidade, pois a escrita cronística carrega a marca de uma experiência vivida no tempo social.

De acordo com Antonio Candido (1992), a literatura é uma forma de estruturar a sensibilidade e o ato de narrar o cotidiano pode ser a maneira mais eficiente de humanização. A crônica, com sua linguagem acessível e sua atenção às pequenas histórias, cumpre o papel de mesclar a vida comum com a reflexão crítica. Historicamente, a crônica surgiu no contexto jornalístico, ocupando os periódicos diários com textos curtos, de linguagem simples e com temas com fácil identificação popular. Escritores como Fernão Lopes, Gomes Eanes e Rui de Pina, consolidaram uma tradição de cronistas que, embora partam de elementos do cotidiano, não se limitam a um relato descritivo ou documental do momento histórico relatado.

Nesse processo, o cronista atua como sujeito que media linguagem e realidade, encontrando uma maneira de intervir de forma expressiva sobre o mundo. Em vez de se limitar a relatar fatos, a crônica abre espaço para a subjetividade, para o uso da metáfora, para a ironia e para a fabulação. Contudo, essa ficcionalização dos fatos relatados não elimina seu potencial testemunhal. Ao contrário: é justamente por meio de procedimentos estéticos que o texto ganha densidade histórica e se firma como discurso que pode representar um contexto. Segundo Antonio Candido (1992), toda literatura é, em algum grau, um gesto ético, pois amplia a sensibilidade humana e traduz a realidade.

A crônica, em Saramago, se insere na interface entre a literatura e a história. Segundo Gérard Genette (1995),

todo texto carrega traços de outros discursos, e no caso da crônica, há um constante entrelaçamento entre o discurso literário, o jornalístico e o histórico. Ao se basear em acontecimentos concretos, históricos e políticos e transformá-los em temas literários reflexivos e estilisticamente elaborados, Saramago demonstra que a crônica pode ser, simultaneamente, documento histórico e criação ficcional. Para Horácio Costa a crônica

está para lá das definições dicionarescas, a crônica se caracteriza por ser, antes de mais nada, um tipo de prosa fundada na abertura, ou, ainda, na hibridez. “[...] desclassificada, a crônica não tarda em se impor como entidade inclassificável. Diria até que saudavelmente desdenhosas das classificações”, diz Eduardo Portela sobre esse espaço de hibridez genérica que caracteriza, em toda a sua extensão, a crônica enquanto discurso literário. Nele convergem ou podem conviver, sem uma relação de beligerância ou concorrência entre si, discursos de diversa índole e proveniência, tais como o lirismo, a memoria-lística, o comentário histórico ou moral, o jornalismo, o ensaio, o exercício crítico multidirecionado (crítica de artes plásticas, literatura ou música, etc), e mesmo o metalinguístico (ou seja, autocrítico), sem que qualquer um destes deles exerça uma função de dominância sobre os demais.” (Costa, 1997, p. 87).

As crônicas de José Saramago, especialmente as que se referem aos anos de repressão em Portugal, instaurados em momentos históricos conhecidos como Ditadura Nacional (1926-1933) e Estado Novo (1933-1974), foram publicadas, pela primeira vez, no diário *A Capital* (1969) e no semanário

Jornal do Fundão (1971 e 1972). As crônicas constituem um período de escrita muito significativo da obra de Saramago, como o próprio autor declarou: “*A bagagem [do viajante]* é um livro escrito semana a semana, crônica após crônica, pequeno sismógrafo atento aos acontecimentos de fora e as lembranças de dentro.” (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 167) e já expõem de forma analítica, lúcida e impregnada de denúncia e contestação os temas abordados nos textos e que irão se confirmar ao longo de todo o restante de sua escrita literária.

Segundo Horácio Costa em seu livro *José Saramago: o período formativo* (1997), as crônicas saramaguianas¹ funcionam como uma aprendizagem para o autor e não como um gênero menor ou meramente descritivo do cotidiano, mas como um laboratório fundamental para o desenvolvimento do futuro romancista. Assim, Saramago explica: “nas crônicas encontra-se o embrião de quase tudo o que depois cresceu e prosperou... Vejo agora que, de uma maneira não consciente, já estava a apontar a mim mesmo o sentido do que iria ser o meu trabalho a partir do final dos

¹ Outros estudos muito relevantes já foram realizados sobre a crônica e, em especial, sobre a crônica saramaguiana, que gostaria de citar aqui, quais sejam: BASTAZIN, Vera Lúcia. *José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários*. Nau Literária, Porto Alegre, 2006. THIMÓTEO, Saulo Gomes. Está lá tudo: a crônica e o cosmos de José Saramago. Curitiba: Appris Editora, 2016. CHAUVIN, Jean Pierre. José Saramago, cronista. Revista de Estudos Saramaguianos, n. 13, 2020. VIEIRA, José, Deste mundo e do outro: *um Saramago em botão*, *Reflexos*[Online], 7 2023, Online desde 21 abril 2023. RUIVO, Horácio. José Saramago: as crônicas políticas. Études romanes de Brno. 2025, vol. 46, iss. 1, p. 53-69.

anos 70.” (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 181). E ainda, complementou:

Costumo dizer que se alguém quer entender com clareza o que estou a fazer agora, deve ler aquelas crônicas dos anos 70 [...]. Não quero dizer que elas contenham o que sou agora; mas há que lê-las para entender que o escritor que sou agora não é algo estranhíssimo que nasceu sem saber como, e sim que já tinha raízes distantes. (Saramago, 1996, p. 186).

A crônica saramaguiana, longe de ser, apenas, um texto que resgata fatos do cotidiano, se inscreve como arte literária que assume o compromisso ético de interrogar a sociedade, o discurso político e a alienação coletiva. Saramago considera a crônica de fundamental importância para o entendimento do conjunto de sua obra. Assim, declarou: “As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crônicas”. (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 268). Com base nisso, é possível entender que as crônicas acabam assumindo um papel mais fiel e imediato da identidade do autor, bem como, de sua visão de mundo e de sua maneira de sentir e pensar.

Em “O tempo das histórias”, publicada na obra *A bagagem do Viajante* (1973), Saramago confronta a manipulação das informações promovida pelos detentores do poder e evidencia a importância da palavra como ferramenta de resistência. O poder que a linguagem pode exercer e

alcançar é analisado como um instrumento de controle em contextos em que o regime político almeja o silenciamento do povo. Partindo dessa reflexão, fundamentamo-nos em autores como Walter Benjamin, Pierre Bourdieu e Antonio Candido, cujas contribuições permitem problematizar a função ideológica da linguagem, sua atuação com processos de alienação social e o potencial da literatura como caminho para a resistência crítica. Ademais, observa-se em José Saramago a afirmação da literatura enquanto prática simultaneamente ética, estética e vinculada à memória coletiva, perspectiva que se articula, neste trabalho, com os aportes teóricos de Paul Ricoeur. Por meio de um tom reflexivo, o autor parte da memória da infância leitora para propor uma crítica à instrumentalização do discurso público e à alienação política e social do povo português.

O papel da linguagem e do discurso na crônica: do desencanto à tomada de consciência

A crônica “O tempo das histórias” inicia-se com uma confissão melancólica sobre a perda da capacidade de acreditar nas histórias ouvidas da infância. “Há ocasiões em que me cai em cima uma sincera pena de mim mesmo por já não ser capaz de acreditar em certas maravilhosas histórias que li na infância” (Saramago, 1996, p. 143). Essa perda representa não apenas o fim da inocência, mas também a consciência de que o aprender a ler foi simultaneamente abertura e fechamento, já que “equivale a abrir portas para o espírito, mas também, em certos casos, a fechar algumas portas dele” (Saramago, 1996, p. 143). A ambiguidade aqui é essencial, pois a leitura pode ser instrumento de liberdade e de aprisionamento, dependendo do conteúdo e do modo

como a linguagem é utilizada. Essa percepção remete ao conceito de desencantamento do mundo formulado por Walter Benjamin (1985), em que a racionalização moderna dissolve a aura mítica das palavras. Além disso, a infância é, aqui, um espaço de verdades e irrealidades indistintas, onde o gosto pelo maravilhoso prevalecia, mas na vida adulta isso se desfaz. A crônica, portanto, não é apenas um exercício de memória, mas uma meditação sobre a natureza da crença e da desilusão, e como a linguagem molda nossa percepção do real.

A evocação da passagem bíblica “Faça-se a luz. E foi feita a luz” (Saramago, 1996, p. 143), não é apenas uma lembrança infantil; ela representa, segundo o próprio narrador, uma das mais extraordinárias demonstrações do poder da palavra. “Não sei que génio escreveu estas palavras, mas digo que graças a elas uma pessoa pode ser convencida a acreditar no poder demiúrgico do verbo. Sem imagens, somente com uma simples declaração circunstancial,” (Saramago, 1996, p. 143). Nesse trecho, Saramago propõe uma reverência ao gesto criativo da palavra, uma espécie de gênese do mundo literário e simbólico. Nesse sentido, Walter Benjamin, em seu ensaio *O narrador*, observa que a narrativa é o lugar em que a experiência se transforma em partilha e em memória coletiva. Portanto, é necessário salientar que é precisamente essa capacidade criadora da linguagem, que funda mundos e subjetividades. Contudo, a reverência não é definitiva, pois ela desaparece quando se inicia o processo de racionalização e entendimento. Após curvar-se diante da beleza da linguagem bíblica, o narrador volta a refletir: “depois de me curvar reverente, levanto de novo a cabeça e olho a frio o desenho das palavras,

[...] e sinto-me perdido num bosque povoado de fantasmas de conceitos, de sombras de raciocínio,” (Saramago, 1996, p. 143). É possível perceber que essa passagem marca a transição da fé na palavra como criadora de sentidos para a desconfiança na palavra como instrumento de manipulação.

A segunda parte da crônica apresenta uma outra perspectiva em relação ao uso da palavra. A linguagem deixa de ser contemplada em sua dimensão mítica ou literária e passa a ser vista como instrumento de dominação, apresentada pela oposição entre os verbos calar e falar que são colocados em análise com a ironia típica de Saramago: “Este país de gente calada, que dificilmente junta duas ideias de forma inteligível, sem os bordões onomatopaicos a que a frase se vai laboriosamente encostando — é, ao mesmo tempo, um dos países em que mais se fala. Compreende-se porquê.” (Saramago, 1996, p. 144). O autor denuncia a existência de um emaranhado de palavras que encobre a realidade, tornando-a nebulosa e sem aparência da verdade, sendo manipulada para os fins dos detentores do poder opressor. Este movimento se aproxima das análises de Pierre Bourdieu (1996) sobre o poder simbólico que nos esclarece que quem detém o monopólio da palavra pública pode legitimar visões de mundo e ocultar contradições sociais. Assim, comenta o narrador:

Aqueles a quem é dada a autoridade e às vezes a ordem de falar, sabendo que falam para uma população de alheados, usam e abusam do verbo, numa espécie de jovial impunidade. De mais sabem eles que não terão contraditores, que ninguém lhes apontará as incoerências, os ilogismos, as contradições, os atentados contra a verdade,

os erros de gramática. Entre cada duas falas, quantas vezes repetidas com pouca diferença no vocabulário e nenhuma no estilo, há uma cápsula de silêncio protector que, ao parecer, nada poderá quebrar ou sequer fender. Daí que ao longo do ano possamos verificar quanto os oradores se mantêm fiéis a si próprios, imperturbavelmente serenos, ou, se agitados, apenas porque à ocasião calhou. Mas as palavras são as mesmas: se não exprimem as ideias de quem fala, exprimem as ideias de que convém falar. Sobre a realidade do país assenta pois um tecido de palavras de que se poderia tirar uma trama supostamente expressão em linguagem dessa mesma realidade. Mas a verdade é outra – e muito diferente. (Saramago, 1996, p. 144).

A citação acima impregnada de protesto e ironia revela uma forte crítica do autor à manipulação discursiva dos detentores do poder, e pode ser lida como uma análise da retórica política sob regimes autoritários, particularmente sob o Estado Novo português (1933-1974), liderado por António de Oliveira Salazar. Nele, evidencia-se a desconfiança radical em relação ao uso público da linguagem, quando esta deixa de ser meio de expressão autêntica da realidade e passa a ser instrumento de encobrimento e cerceamento do pensamento.

O autor denuncia uma sociedade atravessada por uma profunda experiência de alheamento, conceito que se aproxima do que Karl Marx (2004) denomina alienação, isto é, a separação entre os sujeitos e sua própria condição histórica, promovida por estruturas ideológicas que os impedem de reconhecer sua realidade objetiva. Nesse contexto, a alienação não se dá apenas no campo do trabalho, mas também na linguagem, onde o discurso dominante

atua como força opressora. Essa imposição de uma fala única, verticalizada e sem espaço para o contraditório, remete à análise de Lukács (2003), para quem a alienação se amplia na modernidade por meio da reificação, isto é, a transformação das relações humanas em coisas.

A expressão “jovial impunidade” (Saramago, 1996, p. 144), é utilizada de forma irônica no texto que aponta para aqueles que discursam sem temor de serem interpelados ou impedidos de se expressar. A forma de expressão de defendida pelo Estado Novo português era unidirecional e autorreferente, isto é, baseava-se em um modelo autoritário, no qual o Estado detinha o monopólio dos meios de comunicação e do discurso público.

É por isso que no Portugal salazarista, à semelhança do que se passava com outras ditaduras coevas de natureza fascista e portadoras de um projecto totalitário, o discurso ideológico não se limitou a um simples enunciado, mesmo que exclusivo e unívoco. Constituiu-se como um duplo guia para a acção: uma orientação para a política, em geral, mas, de forma muito particular, uma espécie de catecismo para o «resgate das almas», levado à prática por organismos de propaganda e inculcação ideológica expressamente criados para esse efeito. (Rosas, 2001, p. 1037).

A comunicação era pensada como uma forma de manipulação e de controle social e não era aberta ao diálogo. A linguagem era autorreferente no sentido de que reforçava continuamente os próprios valores exaltados pelo Estado Novo Salazarista. Esses conceitos podem ser entendidos à luz da crítica desenvolvida por Adorno e Horkheimer

(1985), ao analisarem como os meios de comunicação e os sistemas políticos totalitários agem por meio de uma indústria cultural que molda o pensamento crítico e consolida narrativas homogêneas, convertendo a linguagem em uma ferramenta de dominação e detenção do poder instituído.

A metáfora da “cápsula de silêncio protector” (Saramago, 1996, p. 144). remete ao silêncio da sociedade civil que é cúmplice do regime ditatorial por causa do medo instaurado e por temor à vigilância ideológica promovida pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) que controlava os meios de comunicação. As falas repetidas, o estilo monótono e a fidelidade aos representantes dos governos indicam a impotência diante de um discurso que serve apenas à manutenção de uma ordem política já estabelecida. Assim, no salazarismo não é possível comunicar ideias novas, mas, reafirmar, convenientemente, apenas as ideias já difundidas.

Ao afirmar que “as palavras são as mesmas: se não exprimem as ideias de quem fala, exprimem as ideias de que convém falar” (Saramago, 1996, p. 144), o autor enfatiza a falência da linguagem como espaço de verdade e sua conversão em manipulação política. No Estado Novo, isso se concretizou na propaganda nacionalista, nos manuais escolares revisionistas, no culto à pátria e ao trabalho, e na hipocrisia moral do discurso católico e conservador que sustentava o regime.

O narrador desmascara a falsa realidade ao afirmar: “Mas a verdade é outra – e muito diferente”. (Saramago, 1996, p. 144). A afirmação demonstra a desconexão entre o discurso institucional e a realidade vivida pela população, demonstrando as formas obscuras de como as informações

eram divulgadas no Estado Novo português, fomentando a perpetuação da ignorância da população.

Mas a verdade é outra — e muito diferente. Os grandes problemas nacionais — a educação, a emigração, a liberdade de expressão, a representação política, o nível de vida, a informação, o apetrechamento industrial, o investimento estrangeiro, etc., etc. —, se nos gabinetes são discutidos com objectividade e pertinência (ou sê-lo-ão em obediência a soluções que o país não aprovou ou de que não tomou sequer conhecimento), passam dali para o exterior envolvidos num cantabile de sons nebulosos que nos deixam a todos na igual e anterior ignorância. (Saramago, 1996, p. 144).

O tom é crítico, indignado, mas racional e articula com exatidão o modo como o poder se apropria da linguagem para a despolitização dos problemas sociais concretos. A crítica central é sobre a distorção da linguagem pública, que, mesmo quando parte de debates técnicos ou especializados que “nos gabinetes são discutidos com objectividade” (Saramago, 1996, p. 144), a mensagem é reduzida em um “cantabile de sons nebulosos” (Saramago, 1996, p. 144), ou seja, um discurso suave, musical, envolvente, mas vazio de sentido e de ações concretas que beneficiariam de alguma forma a população.

Em seguida Saramago aponta que a expressão as “velhas taras linguísticas” (Saramago, 1996, p. 144) somadas ao uso de uma “linguagem de tipo tecnocrata” (Saramago, 1996, p. 144) não se limitam a uma ênfase estilística ou a um discurso rebuscado. Na verdade, trata-se de uma reflexão ética e política sobre os modos de enunciação que separam

a linguagem da experiência vivida, transformando a dor, a fome e a morte em “abstrações esterilizadas” (Saramago, 1996, p. 145).

A ideia de uma linguagem que permite o não envolvimento real ao se discutir os problemas “de mãos limpas” (Saramago, 1996, p. 145) remete ao que Pierre Bourdieu (1996) chamou de eufemização das relações sociais, isto é, a capacidade simbólica das palavras de ocultar as mazelas sociais sob formas aparentemente neutras e racionais. Ao transformar questões concretas e dolorosas em termos técnicos, como por exemplo, quando a fome se converte em insegurança alimentar ou o desemprego em readequação de quadros. O discurso dominante se exime da responsabilidade ética diante da realidade. Assim, a linguagem deixa de ser um norte para o entendimento do real e passa a ser vista como uma forma menos cruel de descrever a realidade e blindar o discurso do poder.

Para o filósofo Walter Benjamin (2012), a linguagem, muitas vezes, se torna uma ferramenta vazia, sem conexão com a história ou com nossos sentimentos. É como se a comunicação perdesse sua base, seu lastro, e nos deixasse insensíveis aos problemas reais ao nosso redor. Essa ideia também aparece na filosofia de Jürgen Habermas (1987), que aprofunda a discussão ao falar de uma colonização das nossas vidas pelos sistemas. Ele nos explica que, em vez de termos diálogos verdadeiros, onde as pessoas se entendem e participam, somos inundados por discursos prontos, fechados em si mesmos. Nos regimes autoritários é usada uma linguagem que exclui a maioria das pessoas, tornando difícil a participação e o pensamento crítico do cidadão comum.

Ao enfatizar a permanência dos “velhos tropos sentimentais e demagógicos” (Saramago, 1996, p. 145), o narrador chama a atenção para a persistência de um discurso retórico e manipulador que convive com a nova linguagem técnica, criando uma evidente contradição na comunicação. Por um lado, o distanciamento de uma linguagem higienizada pelo tecnocratismo e, por outro, o apelo emocional raso, voltado para a exploração afetiva e doutrinária do discurso.

Antonio Candido (2004), ao discutir o papel da literatura e da linguagem na formação da consciência crítica, defende que a linguagem deve servir ao entendimento humano sem jamais excluí-lo. Nesse sentido, é possível dizer que há uma quebra do compromisso ético-comunicativo, pois linguagem se torna um mecanismo de poder e de força e não de troca ou empatia, ou seja, a intenção da comunicação e do uso da linguagem fracassou na função de mediadora da convivência social. Dessa forma, “teremos um panorama francamente deplorável do que afinal não é, mas deveria ser, numa sociedade saudável, a corrente de ida e volta (inevitável, mesmo em discordância) entre os governantes e aqueles que a governação teriam delegado” (Saramago, 1996, p. 145). Esse panorama descrito por Saramago demonstra como a linguagem, longe de ser um simples meio de expressão, constitui um campo de disputa de significados e valores pelo poder e pelo controle. O uso instrumental e empobrecido da linguagem, isto é, a tecnocracia linguística apontada, aqui, representa não apenas uma distorção expressiva, mas um prejuízo calculado da capacidade humana de comunicar a dor, exigir

justiça e construir laços verdadeiros entre a população e os governantes.

A crítica feita por Saramago é, portanto, um chamado à restituição de uma linguagem potente e verdadeira e que instigue e induza à ação e que seja comprometida com o mundo e com aqueles que o habitam. No entanto, mesmo quando as pessoas demonstram alguma iniciativa, como sair “às ruas para aplaudir ou pendurar colgaduras nas janelas” (Saramago, 1996, p. 145), essa ação nem sempre reflete com uma participação real, genuína e efetiva, mas demonstra artificialidade e distanciamento, pois as ações são feitas apenas por manutenção de certas tradições incorporadas ao longo das experiências e vida.

O país, mesmo quando sai à rua para aplaudir, mesmo quando pendura colgaduras das janelas, mesmo quando manda as suas crianças vestidas de branco formar áleas — o país, mesmo quando faz tudo isto e sobretudo porque faz tudo isto, está perigosamente alheado dos seus problemas e dos riscos que corre. (Saramago, 1996, p. 145).

A afirmação de que o país está “alheado dos seus problemas e dos riscos que corre” (Saramago, 1996, p. 145) conduz a análise interpretativa a compreender a alienação como um recurso que desconecta o discurso institucional da realidade vivida pela população, pois o povo segue sendo ludibriado, iludido e distraído dos reais problemas que enfrenta por conta dos rituais festivos em que é envolvido. Na sequência o narrador apresenta uma constatação desencantada sobre o mundo que o cerca:

Que todo o mundo se encontra em crise, não é novidade. Que as alianças de interesses se fazem e desfazem no decorrer de uma breve semana, que os regimes se substituem em vinte e quatro horas, que as repressões inundam o mundo de sangue – são coisas que todos nós vamos sabendo, melhor ou pior, e às vezes com grande luxo de pormenores, através da imprensa. (Saramago, 1996, p. 145).

A mudança repentina de acontecimentos, as alianças políticas que se fazem e desfazem em uma semana, regimes que caem em um dia, repressões que sangram o mundo apontam para uma realidade marcada pela instabilidade e insegurança política e social e todas essas transformações parecem ser divulgadas pela imprensa de forma natural e, até, banalizada, sendo publicadas com “com grande luxo de pormenores”, (Saramago, 1996, p. 145). Torna-se evidente, aqui, a crítica ao jornalismo que transforma tragédias humanas em produtos de consumo e em espetáculo. Por extensão, também é possível perceber um questionamento em relação à falta de ética na mídia e sobre qual seria seu papel na sociedade. O tom irônico do narrador evidencia uma crítica não só ao estado de crueldade em que o mundo se encontra, mas também à forma como aprendemos a conviver com essa realidade, que paira entre a consciência das mazelas sociais e a indiferença em relação a elas.

A ironia é ainda mais acentuada quando “a mesma imprensa limita-se a dar uma imagem oficial, ou oficiosa, ou oficializante, das realidades e dos acontecimentos internos naquela linguagem inócua” (Saramago, 1996, p. 145). Ao descrever a linguagem da imprensa como “inócua”, o

autor aponta para um vocábulo desprovido de sentido, que minimiza conflitos e suaviza as tensões existentes, como ocorre nos comunicados diplomáticos padronizados e sem referência com a realidade, mostrando que a imprensa quando atua em regimes ditatoriais pode não exercer sua função investigativa e crítica. Nesse sentido, é possível refletir sobre os pressupostos teóricos de Adorno (1985) sobre a cultura de massas e a manipulação ideológica por meio da linguagem, reiterando que a forma como se diz algo pode ser tão ou mais política do que o conteúdo dito.

A “imagem oficial ou oficiosa da imprensa”, controlada pelo Secretariado de Programa Nacional (SPN) contribui de modo sutil para mascarar a realidade, pois ela se dá por meio das escolhas editoriais, nas palavras cuidadosamente selecionadas para nomear ou atenuar conflitos. Trata-se de uma forma de moldar o imaginário social não pela exposição direta, mas pela manipulação dos significados e dos sentidos de cada ato, imagem ou palavra. Ao transformar questões complexas em narrativas suavizadas, a imprensa reforça consensos dominantes e contribui para a manutenção de uma ordem já estabelecida pelo poder e contrária à população. Por exemplo:

Não é raro lermos que foram tomadas providências para resolver um problema cuja discussão pública se impedira, não é raro ficarmos a saber que Portugal vai representar-se aqui ou além, por intermédio de jornais estrangeiros ou por jornais portugueses em noticiário fornecido por agências estrangeiras. Fiquem apenas estes exemplos. (Saramago, 1996, p. 145).

A linguagem “oficializante” não apenas informa, mas cria uma realidade conveniente ao poder, transformando as contradições sociais e políticas em situações impessoais. Esses procedimentos promovem um tipo de indução a uma censura velada e a um comportamento de conivência à indiferença e à omissão por parte do povo e dos detentores do poder. Para isso, “Existia um regime de verdade aplicado pelo salazarismo, de uma essência ontológica, e de uma institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica” (Rosas, 2001, p. 323).

Por isso, o texto mostra indicativos de que é necessário desconfiar do modo como os acontecimentos são narrados e perceber que o que não é dito, ou seja, aquilo que está nas entrelinhas ou que está implícito é mais necessário de ser compreendido, pois revela a verdade. Entretanto, é de forma direta e bem explícita que o narrador argumenta: “Alguém que conserve ainda um mínimo de dignidade cívica, de responsabilidade, terá forçosamente de sentir-se humilhado diante de uma situação que o mantém em estado de menoridade intelectual, de adolescência vigiada, de infância constrangida”. (Saramago, 1996, p. 145). A “adolescência vigiada” e a “infância constrangida” funcionam como metáforas de uma sociedade que oprime seus cidadãos, cerceando sua autonomia crítica desde os primeiros estágios da formação subjetiva. A vigilância constante sobre a consciência, seja pela mídia, pela educação adestradora ou conformista ou pelos discursos oficiais, resulta num ambiente em que a falsa liberdade de pensamento é dirigida para a padronização controlada e de fácil manipulação.

No final da crônica o narrador, de certa forma, retoma o início ao falar “As velhas histórias pesam. Afirmam que a luz se fez e procedem hipnoticamente por repetição”. (Saramago, 1996, p. 145). No entanto o tom melancólico do início do texto dá lugar a um tom questionador e parece apontar para um despertar, pois o “espírito cercado levanta a cabeça e pergunta: “Qual luz? Onde? Para quem?”. (Saramago, 1996, p. 145). O questionamento sobre as narrativas oficiais que se impõem como verdades incontestáveis evidencia como a história oficial atua para manter o cidadão em posição de inferioridade em relação ao pensamento crítico. A imagem do “espírito cercado” que, ainda assim, levanta a cabeça simboliza a resistência do pensamento crítico diante das estruturas que buscam sua normatização.

As três perguntas na sequência “Qual luz? Onde? Para quem?” ressoam como uma forma de reafirmar a desilusão diante de promessas que já não convencem. A passagem que afirma que a luz se fez pode estar fazendo referência também ao texto bíblico do Gênesis² que deixaria de ser símbolo da criação e do início de tudo, portanto, deixaria de ser um milagre inquestionável para se tornar também algo duvidoso, pois o narrador questiona se existe mesmo essa luz. A crônica, nesse contexto, vai além de um simples lamento pela perda da fé, mas enfatiza a ausência de clareza, diante do momento histórico desafiador e atribulado em que todas as informações e notícias em relação às questões sociais e políticas são manipuladas.

² BÍBLIA. A Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. (Gênesis 1:3).

Dessa forma, é possível entender o percurso de interpretação traçado pela crônica que expressa a dor da perda da inocência que havia na infância, o desencanto, pois há “uma pena de mim mesmo por já não acreditar em certas histórias maravilhosas” (Saramago, 1996, p. 143) até chegar à tomada de consciência que faz o indivíduo que parece atender um chamado e “levanta a cabeça e pergunta”, (Saramago, 1996, p. 145), ou seja, finalmente, terá alguma reação frente a situação de opressão que se apresenta.

Considerações finais

A crônica analisada traça um percurso narrativo e existencial que parte da infância encantada pelas palavras e desponta em uma consciência crítica diante de uma difícil realidade histórica e política. A rememoração das “histórias maravilhosas” que na fase inicial da vida detinham um poder quase sagrado, pois ajudavam a decifrar o mundo e a formar a identidade é, progressivamente, substituída por uma percepção desencantada da linguagem. A dor que surge da constatação de que “já não se acredita” nas antigas narrativas se liga a ideia da perda da inocência, quando as palavras eram sacralizadas pelo poder de auxiliar na descoberta do mundo. Com a chegada da maturidade e com a consciência adquirida tem-se uma dessacralização dessa visão inocente, provocada pela violência do mundo adulto.

Esse desencanto, no entanto, alimenta o despertar da consciência e proporciona a passagem do conformismo para a reação, ilustrada pelo gesto de “levantar a cabeça e perguntar” e representa um amadurecimento crítico. O sujeito, ao confrontar o mundo opressor e a linguagem manipuladora que o sustenta, reage à passividade e inicia

um movimento de resistência. A inocência perdida dá lugar à lucidez que já não se contenta com a repetição das velhas histórias, mas exige clareza, verdade e ação. Assim, o texto de Saramago não apenas dramatiza a transição da infância para a maturidade, mas propõe uma reflexão ética sobre o papel da linguagem na construção da subjetividade e na reprodução das ideologias.

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGUILERA, Fernando Gomez. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BASTAZIN, Vera Lúcia. **José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários**. Porto Alegre: Nau Literária, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: _____*. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **A vida ao rés do chão: o olhar do cronista sobre o cotidiano**. *In: _____*. **A crônica: o gênero, sua fixação e transformação**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 17-29.
- CHAUVIN, Jean Pierre. José Saramago, cronista. **Revista de Estudos Saramaguianos**, n. 13, 2020.
- COELHO, Eduardo Prado. **O reino flutuante**. Lisboa: Caminho, 1995.

COSTA, Horácio. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do agir comunicativo**. v. I. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é o Esclarecimento? *In*: _____. **Textos seletos**. Tradução de Rodrigo Duarte. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 103-109.

LOPES, Tânia Mara Antonietti. O fantástico e o maravilhoso em crônicas de José Saramago. **Revista Metamorfoses: Literatura e Crítica**, UFRJ, 2022.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

PAULINO, Ana Paula Rodrigues Marcelino. **Crônicas políticas (1972-1975): Portugal segundo José Saramago**. 2010. 242f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2010.

PAPKE, Isabela Padilha. Por entre um conto, uma crônica e um romance: reflexões lacanianas acerca da constituição do eu em José Saramago. *In*: COUTINHO, Eduardo Lacerda; PAPKE, Isabela Padilha (orgs.). **Materialismo laciano e literatura**. [S.l.]:[s.n.], 2023.

RICÉUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1984.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo ea questão do totalitarismo. **Análise social**, p. 1031-1054, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

RUIVO, Horácio. José Saramago: as crónicas políticas. **Études romanes de Brno**, Brno, v. 46, n. 1, p. 53-69, 2025.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARAMAGO, José. **Deste mundo e do outro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. José Saramago: a ficção do saber. *In*: _____. **José Saramago: o escritor e o homem**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

THIMÓTEO, Saulo Gomes. **Está lá tudo: a crônica e o cosmos de José Saramago**. Curitiba: Appris Editora, 2016.

THIMOTEIO, S. G. Viagens, paisagens, linguagens: as grandezas do efêmero nas crônicas saramaguianas. **Revista Convergência Lusíada**, 2023.

VIEIRA, José. Deste mundo e do outro: um Saramago em botão. **Reflexos** [online], v. 7, 2023. Disponível em: <https://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1560>. Acesso em: 3 ago. 2025.

José Saramago e a transformação da realidade social: o homem, o intelectual e o cidadão

Mateus Roque da Silva

Aparentemente, sim, estou inteiro [...]. Mas quem me conhece bem sabe que sangro por dentro. [...] Sou em carne e em espírito um grito de dor e indignação.

José Saramago¹

Durante a conferência de abertura do *XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*, ocorrida em setembro de 2011 em São Luís (UFMA/MA), Teresa Cristina Cerdeira, catedrática da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), nomeou sua intervenção como *José Saramago: o homem, o escritor, o cidadão: indissociáveis*. Sua fala, realizada alguns meses após a morte do Nobel português, é respeitosa e permeada pela admiração do homem, do escritor e do cidadão que foi (e poeticamente o é) José Saramago. Em suas palavras, “cidadão em cuja voz ressoaram reflexões importantes sobre o seu tempo, sobre a história presente, em nome dos homens, dos cidadãos comuns, a quem ele

¹ Entrevista à Pilar del Río (2001).

recordava a necessidade de reivindicar seus direitos e a quem cobrava também o dever de cumprir”, em todos os níveis sociais e humanos, os seus deveres (Cerdeira, 2011, p. 1).

Ao justificar o título da conferência, pontua Cerdeira:

Esta homenagem é portanto feita – repito – ao **homem**, ao **escritor** e ao **cidadão**. José Saramago, e estar o [termo] escritor em posição intermediária na retórica desta minha enumeração não lhe diminui a força. Ao contrário – nisso mesmo que pode parecer a alguns um ato falho a sobrepor a vida à arte ou o sujeito civil ao criador – tal posição intermédia possivelmente ilustrará o comprometimento do artista, num tempo de valores artísticos polêmicos em que a matéria poética anda a querer soçobrar num veio radicalmente autocontemplativo por conta das já conhecidas variadas inclinações da balança entre ética e estética (Cerdeira, 2011, p. 1 – 2, grifo nosso).

A escolha do título deste artigo, que faz uso de certa licença poética, substitui o termo *escritor*, cuidadosamente posto por Teresa Cerdeira (2011) entre o homem e o cidadão que foi José Saramago, pelo termo correlato *intellectual*. Essa escolha, que em nada menospreza a importância do português como ficcionista, busca lançar luz sobre o conjunto de sua obra de modo mais amplo, pois, para além de exímio romancista, Saramago, enquanto observador crítico da sua realidade material, também se portou como um verdadeiro teórico do seu tempo². Na avaliação de Carlos Reis, em

² Para além de suas linhas de cunho ficcional, Saramago, conforme destacam diversos de seus críticos, não poupou esforços em estabelecer incontáveis diálogos com os pensadores e teóricos do ocidente,

José Saramago: literatura e compromisso (2022), encontra-se na obra saramaguiana “um olhar sobre o mundo, em suma. E, contudo, encontram-se nos [seus textos] valiosos contributos para a configuração de um ideário consistente e suportado por uma ética da intervenção pública que a obra também atesta” (Reis, 2022, p. 14).

Diante do posto, o presente artigo se subdividirá em quatro momentos, sejam eles: **(1)** uma breve introdução às questões que permeiam o debate acerca da interrelação entre literatura e compromisso (Lukács, 2010); **(2)** a exposição do percurso cívico e político de José Saramago e sua formação como intelectual; **(3)** a definição teórica, a partir de Antonio Gramsci (2024), do conceito de intelectual orgânico e sua relação com a atuação política e poética de José Saramago; e, por fim, **(4)** a conclusão marxiana/gramsciana de que a função do intelectual não é apenas compreender o mundo, mas transformá-lo.

1.

Para Dostoiévski, a sensibilidade
deveria servir para nos
solidarizarmos com a dor, e, de fato,
se não foi assim, ela me parece
estéril. Uma sensibilidade
preparada para fruir a estética é
importante, mas também inútil.

José Saramago³

embasando muitas de suas reflexões em importantes filósofos (Barrozo, 2023), historiadores (Silva, 2022), sociólogos (Sabino, 2022) e etc.

No ensaio *O escritor e o crítico*, publicado por György Lukács em 1939, o teórico húngaro expõe sua constatação de que, no curso de decadência do capitalismo, a relação do escritor e do crítico de arte com o seu ofício modificou-se drasticamente. Para o filósofo marxista esta mudança paradigmática relaciona-se com a deformação das condições sociais de produção, pautadas pela hiper divisão capitalista do trabalho. Esta nova condição histórica do ser humano “transformou tanto os escritores quanto os críticos em especialistas estreitos; retirou-lhes aquela universalidade e aquela concreticidade de interesses humanos, sociais, políticos e artísticos”, bem como a percepção de totalidade dos “fenômenos da vida, substituindo-a por ‘campos’ limitados, isolados, descontínuos (arte, política, economia, etc.), os quais, diante da consciência, ou se enrijecem em sua separação, ou são relacionados mediante pseudossínteses abstratas e subjetivas”. (Lukács, 2010, p. 231).

Tanto os escritores quanto os críticos, portanto, tornam-se especialistas submetidos à divisão do trabalho. **O escritor fez de sua interioridade uma profissão [...]**, a relação do escritor com a vida e, necessariamente, com a arte, se amesquinha e deforma (Lukács, 2010, p. 231, grifo nosso).

À luz desta leitura, György Lukács desenvolve o seu argumento de que, paulatinamente, os escritores, sob múltiplas formas, passam, no capitalismo contemporâneo, a voltar-se para o seu próprio interior, particular e subjetivo, distanciando-se de questões mais gerais e abrangentes do

³ Entrevista: “José Saramago: La moral insurrecta”, Revista Universidad de Antioquia, Medellín, n. 265, 2011. (In.: Aguilera, 2010, p. 351).

mundo. A *práxis* artística, cada vez mais hermética, isto é, centrada em si mesma, passa a conceber o mundo a partir de um “ponto de vista típico de laboratório de alquimia verbal”, no qual “a impressão e a expressão são destacadas do contexto e dos problemas que enraízam a literatura na vida popular e que determinam a eficácia e a popularidade secular e milenar das grandes obras de arte” (Lukács, 2010, p. 233).

Ainda que esta constatação aparente generalizações, o filósofo compreende que não se trata de descrever um quadro artístico e crítico hegemônico, haja vista múltiplas vozes que caminham em direção oposta a uma concepção de arte autocentrada. Nesse sentido, diversos autores se apresentam em oposição à tendência de arte pela arte e voltam-se, cada qual ao seu modo, para uma compreensão mais abrangente da sociedade, da história e do ser humano. Ainda que Lukács não tenha conhecido os escritos de José Saramago, não resta dúvida, na nossa acepção, de que essa leitura autocentrada não se enquadra à perspectiva autoral do português, pois encontramos-nos diante de um homem, de um autor e de um cidadão, como ratificou Teresa Cerdeira (2011), que jamais apartou-se da materialidade histórica, social e humana na qual estava inserido. Isto equivale dizer que “não há um Saramago doutrinador literário e um Saramago pensador social, isolados um do outro. Ambos são faces da mesma moeda, em interação frequente e no contexto de um labor de reflexão que não aceita o isolamento rígido de campos de análise” (Reis, 2022, p. 13).

2.

Com advento do centenário de José Saramago, o Partido Comunista Português (PCP) organizou uma coletânea intitulada: *José Saramago, um escritor com o seu povo* (2022). Na abertura da obra, Jerónimo Sousa, integrante do partido, sublinha que o vencedor do Nobel é um “escritor que veio do povo trabalhador, a quem amou e foi fiel” (Sousa, 2022, p. 19). Em outro texto da coletânea, ao remorar a atuação do autor na política lusófona, Modesto Navarro, também no mesmo espectro político, pontua a sua trajetória ininterrupta no PCP, bem como sua atuação na Comissão Democrática Eleitoral (CDE), que fazia frente ao regime autoritário de Salazar, na qual, “mais tarde, já com responsabilidades de organização no setor intelectual do Partido, [José Saramago] teve papel decisivo [...] na criação de uma Comissão de Defesa da Liberdade de Expressão que denunciou e combateu o fascismo, a PIDE⁴ e as redes de censura.” (Navarro, 2022, p. 26).

A constatação de ambas as percepções revela, em nível pessoal e social, o compromisso do ficcionista com a classe trabalhadora e a sua marcante oposição aos regimes autoritários, não apenas os de seu país, o que levou Mauro Iasi a afirmar que a relação de Saramago com o ímpeto revolucionário marxiano é inseparável de sua vida e de sua trajetória intelectual (Iasi, 2024). Como filho e neto de camponeses sem terra, na esquecida região de Azinhaga, um pequeno povoado na província do Ribatejo, Saramago não concluiu os seus estudos, pois os pais haviam chegado

⁴ A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político do Estado Novo.

à conclusão de que, por falta de recursos, não poderiam continuar a mantê-lo no liceu e que, portanto, precisava formar-se pragmaticamente para o trabalho. “A única alternativa que se apresentava”, rememora o escritor, “seria entrar para uma escola de ensino profissional, e assim se fez: durante cinco anos aprendi o ofício de serralheiro mecânico” (Saramago, 2013, p. 94). Terminado o curso, exerceu por alguns anos a profissão em uma oficina de reparação de automóveis. Após o horário de expediente, dirigia-se à Biblioteca Pública de Lisboa, onde, sem direcionamentos ou conselhos especializados, conheceu Camões, Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Antônio Vieira e outros tantos autores que fundamentam as letras portuguesas.

Embora desprovido de educação acadêmica, Carlos Reis ratifica que esta ausência, na verdade, não deve ser encarada como demérito, afinal “a sua é, então, uma outra sabedoria, deduzida da experiência de escritor, das incontáveis leituras que ele fez, às vezes fortuitamente, outras vezes motivado pelos romances que escreveu, outras ainda como tradutor e como cronista” (Reis, 2022, p. 10). A sua experiência pessoal, inseparável da condição material da classe trabalhadora, alinha-se à sua autoformação literária e filosófica, que transita entre os escritos de Eça de Queirós e Montaigne, Jorge Luís Borges e Voltaire, Jorge Amado e Friedrich Engels, Miguel Cervantes e Karl Marx.

Até os seus cinquenta e cinco anos, quando publica *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), inserindo-se em definitivo na cena literária portuguesa, Saramago atuou como empregado administrativo, metalúrgico, editor, tradutor, crítico literário, redator e diretor-adjunto do *Diário de notícias*, um dos mais importantes jornais da época, cargo de

direção que desempenhou até novembro de 1975, quando foi demitido devido às mudanças políticas ocasionadas por um golpe que freou o processo revolucionário que vinha acontecendo desde abril do último ano, com a Revolução dos Cravos. Junto de outros intelectuais de seu tempo, em sua maioria também filiados ao PCP, passaram a organizar uma série de intervenções culturais e políticas no interior de Portugal, lançando, por exemplo, “uma campanha de apoio à Reforma Agrária no Alentejo e Ribatejo, com a organização de bibliotecas e realização de iniciativas que o levaram a uma terra e a gentes onde ficou a recolher passado, histórias de luta e sofrimento” (Navarro, 2022, p. 31). Neste período, início do ano de 1976, estando nas proximidades de Montemor-o-Novo, principiou, a partir do estudo e da observação da realidade local, a organização e a escrita de *Levantado do chão*, romance que inaugura a sua forma narrativa oralizada e que ecoa as vozes provenientes do chão, “da resistência e do sofrimento milenar do povo alentejano” (Navarro, 2022).

É por meio desta obra, publicada em 1980, que José Saramago, “impregnado por um profundo humanismo” (Sousa, 2022, p. 14), é capaz de afirmar, no campo da ficção, o seu comprometimento ético e político, manifesto, conforme se observa, pela própria forma histórica com que baseia a construção do seu relato e de suas personagens campesinas, valendo-se de uma ampla análise dialética que desvela as múltiplas contradições sociais de existência e vida desses sujeitos. *Levantado do Chão*, nesse sentido, mostra-se como um

épico que diz as lutas, os sofrimentos, a fome, a coragem do povo do Alentejo perante a usura e a violência assassina dos latifundiários e do fascismo, que se ergueu a pulso desse chão de planuras e de sonhos, de sol e de lonjura [...]. [É neste romance que] Saramago, para além de denunciar o lado mais sinistro do fascismo, transporta para a leitura, num tempo de lutas pela dignidade dos trabalhadores rurais, uma escrita [...] combativa, assente na realidade e inquiridora. (Sousa, 2022, p. 14).

Com dezenas de romances, contos, crônicas, poemas e peças teatrais publicadas, recuperamos o *Levantado do chão* como síntese de uma concepção de literatura que extrapola o tempo, os temas e os gêneros. O romance, que abre caminho para obras como *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *História do cerco de Lisboa* (1989) e outras tantas, encaminham o autor português para a autêntica concepção gramsciana do “intelectual orgânico”, isto é, o intelectual que surge no seio de uma determinada classe social e, partilhando de sua cosmovisão, concebe o mundo a partir desta perspectiva, de modo a (re)organizá-lo segundo os seus próprios pressupostos. Esta perspectiva, que doravante se aprofunda, apresenta-se enquanto uma das chaves analíticas para a compreensão do sujeito autoral em questão, bem como para argumento que aqui se desenvolve.

3.

De origem italiana, Antonio Gramsci (1891 – 1937) foi um jornalista, filósofo e teórico marxista que vivenciou as maiores transformações sociais e políticas da primeira

metade do século XX. Sob a égide do fascismo de Mussolini, em 8 de novembro de 1926, enquanto encaminhava-se para uma reunião com representantes da Internacional Comunista, foi preso e permaneceu nesta condição até o fim de sua vida. A partir de 1929, após receber autorização para escrever na prisão, inicia os seus célebres *Cadernos do cárcere*, que juntos compõem cerca de “2 mil anotações, quase todas redigidas no formato de parágrafos, além de traduções do alemão e do russo, em 33 cadernos de tipo escolar” (Francioni, 1984, p. 17).

Neste material, entre a elaboração de múltiplas considerações relacionadas à governança, à educação, à arte e à filosofia, Gramsci também dedica-se à questão dos intelectuais que, em sua acepção, são fundamentais na constituição dos projetos culturais, políticos e sociais de cada classe (Duriguetto, 2014). Debaixo do autoritarismo, os manuscritos dificilmente poderiam ser reproduzidos e difundidos amplamente, sendo sua primeira edição posterior ao fim da segunda guerra mundial (1939 – 1945) e, por consequência, a derrocada do governo fascista italiano (1922 – 1943). Só entre os anos de 1948 e 1951 que Palmiro Togliatti, um dos líderes do Partido Comunista Italiano, conseguiria organizar e publicar a obra, na qual desdobram-se diversas ideias e reflexões que afastam o filósofo italiano de uma perspectiva teórica mais ortodoxa do marxismo, em que defendia-se que a estrutura (modo de produção) era a grande responsável por definir a forma como os indivíduos pensam, sentem e agem em sociedade, renegando à superestrutura (cultura) um caráter secundário de “efeito” e não “causa” das transformações sociais. Para Gramsci, por outro lado, o *fazer* e o *pensar* configuram-

-se simultaneamente na composição do sujeito, ou seja, é a interação dialética entre as forças sociais — estrutura e superestrutura — que materialmente o compõem em sua totalidade. A mudança social, nesse sentido, não se concretiza apenas com a modificação nos modos de produção, mas em conjunto às modificações no nível da consciência (educacional, cultural e humana) das classes sociais, é neste aspecto, portanto, que reside a importância fundamental dos intelectuais (Kawamura, 2021).

A perspectiva mais tradicional da questão — a estrutura como definidora da superestrutura —, ancora-se na leitura, por vezes enviesada, do *Prefácio à Contribuição à Crítica da Economia Política*, publicada por Karl Marx em 1859, na qual o filósofo alemão estabelece as relações entre a economia, ou o modo de produção, e a cultura. Esta relação, como explicita e defende Friedrich Engels em carta à J. Bloch, datada de setembro de 1890, deve ser compreendida em sua feição dialética, isto é, a partir da contínua e perfeita interação entre as partes, pois

de acordo com a concepção materialista da história, o fator que em *última instância* determina a história é a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx nem eu jamais afirmamos mais que isto. Se alguém o tergiversa, fazendo do fator econômico o *único* determinante, converte esta tese numa frase vazia, abstrata, absurda. **A situação econômica é a base, mas os diversos fatores da superestrutura que se erguem sobre ela [...] exercem também sua influência sobre o curso das lutas históricas e determinam, em muitos casos predominantemente, a sua forma.** [...] Se não fosse assim, aplicar a teoria a uma época história qualquer seria mais fácil que resolver uma

simples equação de primeiro grau. (Marx; Engels, 2010, p. 103-104, grifo nosso).

Esta leitura da obra marxiana e engelsiana localiza a cultura — e por extensão a literatura — no centro do debate, isto equivale dizer, a partir da leitura de István Mészáros, que “não é possível apreciar o pensamento econômico de Marx ignorando suas opiniões sobre a arte, [assim como] é igualmente impossível compreender a significação de seus enunciados sobre as questões estéticas sem levar em conta as suas ligações econômicas” (Mészáros, 1981, p. 127). As manifestações culturais, a partir desta perspectiva, assumem a sua autêntica feição dialética, na qual a interação com a realidade material torna-se indissociável. Conforme apresentado por Karl Marx (2006), e desenvolvido em nível estético por György Lukács, o homem, por meio do trabalho, sua categoria ontológica, transforma a sua realidade e, neste movimento, torna-se capaz de criar o que anteriormente não existia. Este processo de criação do mundo (*objetivação*⁵), por sua vez, também exerce influência

⁵ A *objetivação* aparece como um processo no qual o ser humano, por meio do trabalho (produção material), coloca em prática, isto é, materializa na realidade social, algo que se encontrava em seu plano consciente (planejamento teleológico). É a partir deste ato, portanto, que o sujeito torna algo da sua consciência em objeto concreto e, neste movimento, transforma o mundo (*objetivação*) ao passo que, na direção inversa, também é transformado por ele, em um processo que se denomina *exteriorização*. Tanto a *objetivação* quanto a *exteriorização*, conforme se expõe, são fenômenos intrinsecamente dialéticos, uma vez que continuamente se retroalimentam. Em síntese, onde houver homens transformando a natureza (trabalhando), para Marx (2006), o processo de *objetivação* e *exteriorização* são constantes.

sobre o próprio ser humano, transformando-o na medida em que esse age no mundo.

As constatações de Marx, Engels e Lukács acerca da estreita relação entre o *fazer* e o *pensar*, somam-se à percepção de Antonio Gramsci, para o qual

em qualquer trabalho físico, mesmo o mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, ou seja, um mínimo de atividade intelectual criativa [...]. **Todos homens são intelectuais, se poderia dizer, portanto; mas nem todos têm na sociedade a função de intelectuais** [...] (Gramsci, 2024, p. 6).

Não há atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o homo *faber* do homo *sapiens* (Gramsci, 2024, p. 40).

A célebre premissa gramsciana — “todos os homens são intelectuais” — parte do princípio de que todo ser humano é, em potência — para usarmos o léxico aristotélico —, dotado de capacidades intelectuais, ainda que nem todos exerçam socialmente esta função. A partir desta afirmação, em seu *Caderno 12*, o filósofo questiona-se: “os intelectuais são um grupo social autônomo e independente ou cada grupo social tem sua própria categoria especializada de intelectuais?” (Gramsci, 2024, p. 3). A resposta que se segue é objetiva: “todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria junto de si, organicamente, um ou mais estratos de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência de sua própria função”, ao que acrescenta, “não

só no campo econômico, mas também social e político” (Gramsci, 2024, p. 3).

Assim, embora determinados grupos de intelectuais tradicionais se percebam, em uma espécie de “espírito de grupo”, como independentes de todas as classes sociais — considerando-se autônomos e isentos —, a materialidade histórica depõe em contrário⁶. Na realidade objetiva, cada classe social, de algum modo ou de outro, forma seus próprios intelectuais, já que a neutralidade, especialmente em termos ideológicos e políticos, é algo inconcebível⁷ (Gramsci, 2024, p. 5). Por fim, faz-se necessário pontuar que a formação dos estratos intelectuais dentro de cada classe não ocorre em um espaço democrático abstrato, mas sim por meio de processos históricos que escancaram essas disparidades. A burguesia, no capitalismo, enquanto grupo hegemônico, dispõe de todos os meios materiais e políticos para formar os seus intelectuais que reafirmarão o *status*

⁶ “Gramsci compreendia a realidade de modo histórico e o método da *filosofia da práxis* como o mais adequado para compreender os fenômenos e suas contradições. Portanto, os estudos sobre os intelectuais se colocam, além dos contextos de influências destes na sociedade, nas relações [materiais que ocorrem no âmbito da] cultura e [da] política.” (Mari, 2023, p. 77).

⁷ Para Deise Silva, estudiosa do pensamento de Gramsci, “a política compreendida, em seu sentido amplo, como a própria atuação humana, o exercício cotidiano, de que nenhum sujeito pode se eximir, da inevitável tomada de posição, ainda quando se pretende neutro, da decisão entre um calar e um dizer, entre um fazer e outro, ou seja, das inúmeras ações que constituem nossos dias, a nós mesmos e a sociedade. Na medida em que qualquer poder instituído é estabelecido e reforçado por práticas sociais e culturais, não é possível pensar uma estratégia política de transformação social que deixe de dar a devida atenção à cultura, à educação e a modificação das práticas atualmente existentes” (Silva, 2024, p. 5).

quo, ao passo que o proletariado, na condição de classe subalterna, pelos meios que dispõe, busca formar em seu próprio interior o seu conjunto de intelectuais, ao que se espera, contra hegemônicos (Gramsci, 2024, p. 8).

Nesse sentido, para Gramsci, a difusão de um modo de pensar e de operar homogêneos – de uma consciência coletiva – na realidade das formas sócio-históricas, necessitaria de condições e iniciativas múltiplas, sendo um equívoco pensar que cada estrato social elaboraria de igual forma, com os mesmos métodos, sua consciência e sua cultura. [...] É uma ilusão pensar que uma ideia ou conceito amplamente difundidos sejam incorporados nas diversas consciências com os mesmos efeitos organizativos. (Duriguetto, 2014, p. 268).

A classe dominante, nessa direção, por meio da atuação de seus intelectuais, busca impor seu controle por meio do *consenso*, constituído no campo do discurso e da cultura. Quando este *consenso* não é plenamente alcançado, o grupo hegemônico dispõe de diversos recursos e mecanismos de *coerção* e controle. Em outras palavras, o *consenso*, segundo Gramsci, procura apresentar às massas – alienadas dos processos produtivos – o único caminho possível, sustentado pelo prestígio da classe dominante. Já aqueles que se desviam desse caminho enfrentam a *coerção*, legitimada pela ação do Estado burguês, que impõe a disciplina aos grupos dissidentes e assegura tanto o controle das crises quanto a manutenção de um consentimento aparentemente “espontâneo”, forçosamente internalizado nas camadas subalternas (Gramsci, 2024).

Assim, define o pensador italiano, a principal tarefa dos partidos políticos é possibilitar a formação, no seio da classe trabalhadora, dos seus próprios intelectuais, empenhados na produção e no acúmulo (também simbólico) das forças sociais capazes de impulsionar uma ação transformadora, contrariando a percepção do período em que o acirramento “das contradições do capitalismo levaria automaticamente ao socialismo. Definia-se, portanto, tais atores sociais como intelectuais orgânicos, ou seja, sujeitos ativos, vinculados ao movimento revolucionário, comprometidos com a classe trabalhadora” (Kawamura, 2021, p. 18).

De modo dialético, a consciência dessas ações incide diretamente sobre a própria forma como os sujeitos interagem consigo mesmos, com seus semelhantes e o seu meio. Por isso, sublinha Gramsci, cada indivíduo transforma a si mesmo, modifica-se, ao passo que transforma e modifica todo o conjunto de relações do qual ele é o centro estruturante. O verdadeiro filósofo, enquanto síntese máxima do intelectual, é, portanto, o político, isto é, o homem ativo que modifica o ambiente, entendido por ambiente o conjunto das relações de que todo indivíduo faz parte (Gramsci, 2007).

4.

Em 1845, em suas *Teses sobre Feuerbach*, Marx escreveu: “os filósofos não fizeram mais que interpretar o mundo de formas diferentes; trata-se, porém, de modificá-lo” (Marx, 2005, p. 8). A célebre sentença do filósofo, contestada por diversos pensadores que alegavam a dificuldade de transformar o mundo sem compreendê-lo, elucida a limitação de muitos de seus contemporâneos em assimilar uma forma

de pensamento que tem como finalidade à *práxis* e à transformação social. Marx, conforme constata Terry Eagleton (1999), “não está empenhado em substituir ideias por ações irrefletidas, mas em moldar uma espécie de filosofia prática que ajude a transformar aquilo que procura compreender” (Eagleton, 1999, p. 7). As mudanças sociais e intelectuais são, nesta perspectiva, inseparáveis. “A filosofia não pode se realizar sem a superação do proletariado”, afirmava o pensador alemão, “e o proletariado não pode se superar sem a realização da filosofia” (Marx, 1977, p. 14).

Imbuído desta perspectiva teórica, José Saramago, ao revelar os excluídos da história oficial em *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa* ou a condição exploratória dos trabalhadores do campo e da cidade, em *Levantado do chão* e *A caverna*, respectivamente, encaminha-se, na leitura de Deivis Garlet, para “a teoria e *práxis* segundo a autêntica teoria marxista” (Garlet, 2016, p. 10). Essa percepção acerca da produção política e poética do autor não é nova, diversos estudiosos, como Petar Petrov (2014), Eduardo Kawamura (2021) e Vera Silva (2022), já apontaram para as confluências de sua produção literária e a *práxis* marxiana, uma vez que amplamente já se discutiu, em âmbito crítico, a sistemática aproximação, anteriormente exposta na abertura deste artigo, entre a figura autoral e cidadã. A sua produção ficcional, por esta ótica, “baseia-se fundamentalmente em uma prática cotidiana que pretende ser também uma intervenção social” (Kawamura, 2021, p. 18). Estamos diante, portanto, de um sujeito que, de uma forma ou de outra, acaba por assumir a sua posição política — “É tempo de retornar ao compromisso: o escritor tem de dizer quem ele é e o que pensa” (Saramago *apud*

Aguilera, 2010, p. 346) – e, a partir desta consciência, passa a confrontar as posições hegemônicas do mundo, sejam elas religiosas, políticas, sociais ou econômicas.

[Enquanto] militante do Partido Comunista Português desde 1969 (sendo colaborador ativo há muito mais tempo), ao longo de sua vasta carreira intelectual [José Saramago] posicionou-se sempre criticamente em relação aos resultados nefastos da economia capitalista aliando-se aos movimentos em defesa dos interesses da imensa maioria distante do eixo de poder central. **Dessa forma, se no plano da vida social Saramago se apresenta como exemplo de *Intelectual Orgânico***, em seus romances, de forma recorrente, isso se manifesta por meio de personagens que vão construindo um dado conhecimento em torno de suas respectivas realidades. Ao se libertarem das amarras muitas vezes invisíveis de uma realidade atroz e miserável e em movimentos de **solidariedade – de classe** – tais personagens se aproximam de tantas outras sinalizando a construção dos processos de libertação. Assim, a partir de um olhar cuidadoso e **de um procedimento de escrita sempre dialético, emerge do texto literário um jogo discursivo atento às contradições sociais contemporâneas** (Kawamura, 2021, p. 18 – 19, grifo nosso).

A solidariedade de classe que se encena em suas obras, como a aproximação entre a faxineira e o homem que queria um barco⁸, os editores Maria Sara e Raimundo Silva⁹ ou, ainda, a Mulher do Médico e as mulheres estupradas

⁸ *Conto da ilha desconhecida* (1998).

⁹ *História do cerco de Lisboa* (2017).

na camarata¹⁰, ancoram-se em uma realidade material observada e, não raras vezes, experienciada, como é o caso, anteriormente exposto, de *Levantado do Chão* (2020), no qual o próprio sujeito autoral conviveu com os personagens que inspiraram o romance. Saramago, diante do espetáculo do mundo, não almeja apenas contemplá-lo, mas, por outro lado, propor uma intervenção, seja ela em nível social, político e/ou poético.

Ao questionar-se acerca do papel do intelectual em seu tempo, escreveu Saramago:

Não sei qual papel os intelectuais de hoje devem ter no mundo. A questão é saber se eles de fato querem ter algum papel, e a minha impressão, a partir dos fatos, é que eles não querem ter papel algum. Abriram mão de sua tarefa de consciência moral que tiveram em alguns momentos. [...] Cada vez mais, somos meros autores de livros, e contribuímos cada vez menos com a formação de uma consciência (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 343).

A problemática, como sublinha o português, reside no caráter progressivo de mecanização e autocentramento da produção literária contemporânea que se distancia, sob múltiplas formas, das questões sociais mais prementes do mundo material e, por consequência, fomenta a produção de narrativas descompromissadas com a transformação da realidade. É neste âmbito que se insere o seu questionamento: os intelectuais têm, neste mundo tomado pelas ideologias neoliberais, algum papel? Essa indagação, formulada pelo ficcionista em 11 de fevereiro

¹⁰ *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

de 1989, durante uma entrevista à César Molina, amplia a constatação de György Lukács (2010), realizada cinco décadas antes e que introduz as discussões deste texto, de que os escritores, cada vez mais, têm se recolhido em seus herméticos laboratórios de alquimia verbal. O incômodo de ambos os autores, Saramago e Lukács, com este direcionamento é contrastado por suas respectivas posições políticas, sejam elas materializadas na poesia ou na filosofia, manifestamente contrárias aos movimentos da arte pela arte.

Tomemos como expoente do supracitado a reflexão de José Saramago, registrada em 19 de outubro de 1995, nos *Cadernos de Lanzarote*. Neste excerto, o autor apresenta sua percepção acerca da relação dos jovens e dos velhos escritores com o seu ofício, ao que se identifica, conforme se observa, junto ao segundo grupo.

Sendo certo que a ele [ao escritor] ninguém o obriga a ser militante de um partido, também não é menos certo que a sociedade necessita algo mais que profissionais competentes nas múltiplas atividades que gerou e que, nos seus diversos níveis, a gerem. “Outra vez o compromisso?” [Alguém pode perguntar] [...] “Sim, outra vez o compromisso, se quisermos dar-lhe esse nome. O erro dos escritores, nos últimos trinta anos, foi terem renegado um empenhamento simplesmente social com medo de serem acusados de andar a vender a literatura à política. O resultado, se o jogo de palavras me é permitido, é não termos agora quem nos compre...” (Saramago, 1997, p. 615).

A grande diferença entre os escritores da primeira metade do século XX e os da segunda, para Saramago, é a

forma como encaram o seu compromisso com a sociedade. O que realmente importa, nesta perspectiva, é assumir o compromisso intelectual e cívico com a transformação do mundo, como propõe Marx, e não apenas teorizar ou representar este mesmo universo. Na ótica saramaguiana, “o autor não deve contentar-se apenas em escrever, visto que a escolha desse ofício amplifica as responsabilidades que ele já tinha como cidadão” (Silva; Pereira, 2022, p. 132). Para que haja, nesse sentido, quem os compre, enquanto produtores de objetos culturais, faz-se necessário que os escritores assumam uma posição diante da realidade e que, mais do que isso, fomentem intervenções no mundo à altura da responsabilidade intelectual que possuem.

Referências bibliográficas

- AGUILERA, Fernando Gómez (org.). **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- CERDEIRA, Teresa. “José Saramago: o homem, o escritor, o cidadão: indissociáveis”. In: **Anais** do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP). São Luiz, MA, 2011, p. 1-6.
- DURIGUETTO, Maria Lúcia. A questão dos intelectuais em Gramsci. **Serv. Soc. Soc.** São Paulo, n. 118, 2014, p. 265-293.
- EAGLETON, Terry. **Marx e a liberdade**. Tradução: Marcos B. de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- FRANCIONI, Gianni. **L’Officina Gramsciana**. Napoli: Bibliopolis, 1984.
- GARLET, Deivis Jhones. **O romance dialético de José Saramago**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**: caderno 12 – apontamentos e notas esparsas para um grupo de ensaios sobre história dos intelectuais. Tradutora: Maria Margarida Machado. Rio de Janeiro: IGS-Brasil, 2024.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del carcere**. Edizione critica di Valetino Gerratana. 3. ed. Torino: Einaudi, 2007.

IASI, Mauro. Saramago, leitor de Marx: mudar o mundo com corações que sangram. In: LOPES, Vera; NERI, Daniel. **Especiarias para José Saramago**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2024.

KAWAMURA, Eduardo. **Discurso e luta de classes na obra de José Saramago**: um estudo do romance “Levantado do chão”. São Paulo: Ed. do Autor, 2021.

LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho, São Paulo: Expressão popular, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. Tradução: José Paulo Neto e Miguel Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, Karl. **Os manuscritos econômicos e filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

MARX, Karl. **Teses sobre Feuerbach**. Ed. Ridendo Castigat Moraes, 2005.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.

MÉSZÁROS, István. **Marx**: a teoria da alienação. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

NAVARRO, Modesto. A cultura como questão estratégica e frente prática no nosso dia-a-dia, para vencermos a alienação e a caverna da ignorância onde nos querem meter. In.: AVANTE, Edições (org.). **José Saramago, um escritor com o seu povo**. Editora “Avante!”, Lisboa, 2022, p. 23-35.

PETROV, Petar. A condição pós-moderna em questão: Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez, de José Saramago. **Guavira Letras**, n. 18, 2014, p. 207-222.

REIS, Carlos. **José Saramago**: Literatura & Compromisso – Textos de doutrina literária e de intervenção social. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2022.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

SARAMAGO, José. **Da estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo**. Belém: Ed. UFPA. 2013.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Deise Rosalio. Educação em Gramsci como esteira de necessária atuação política. **PerCursos**. Florianópolis, v. 25, 2024.

SILVA, Vera Lopes da. Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez: estética e engajamento promovidos por José Saramago, leitor de Karl Marx. *In.* NOGUEIRA, Carlos (org.). **José Saramago**: escrita infinita. Lisboa: Tinta da China, 2022.

SOUSA, Jerónimo. José Saramago – Escritor Universal, intelectual de Abril, militante comunista. *In.*: AVANTE, Edições (org.). **José Saramago, um escritor com o seu povo**. Editora “Avante!”, Lisboa, 2022, p. 11-22.

(Des)sacralizações da figura de Camões na literatura portuguesa: um olhar comparativo entre Almeida Garrett e José Saramago

Isabela Padilha Papke

*“Eras sobre eras se somem
No tempo que em eras vem.
Ser descontente é ser homem.
Que as forças cegas se domem
Pela visão que alma tem”*

(Fernando Pessoa).

1.0. Considerações Iniciais

A influência de Camões revela-se incontornável na história de Portugal, mantendo-se presente inclusive nos contextos mais contemporâneos. Neste capítulo, analisaremos dois textos que dialogam com a figura de Camões e com sua obra em momentos distintos da trajetória portuguesa, a fim de compreender como os vestígios dessa ficção e suas reverberações no imaginário nacional foram assimilados pela cultura literária do país. Os textos em questão são o poema dramático **Camões**, de Almeida Garrett, e o drama **O que farei com este Livro?**, de José Saramago.

Todavia, para que possamos falar sobre a reconstituição da trajetória de Camões, precisamos compreender antes,

ainda que forma sintética, esse percurso em um primeiro plano. Camões viveu uma vida conturbada e sem luxos, de Lisboa

oriundo de família ilustre de origem galega; educação em Coimbra; paixão por Catarina de Ataíde; desterro em Santarém; participação na campanha de Ceuta e perda do olho direito; morte prematura da amada; migração para a Índia; conflito com Francisco Barreto; banimento para Macau, onde exerce o ofício de provedor de defuntos e conclui a redação de seu poema; retorno a Goa, precedido pelo naufrágio quando evita a perda dos manuscritos de seu livro; em Goa, duplo encarceramento, primeiro por malversação ou calúnia, depois por dívidas; partida para Moçambique; retido por falta de pagamento, é ajudado por amigos; chegada em Lisboa, tomada pela peste; publicação de *Os Lusíadas*; obtenção da sentença; falta de reconhecimento; encomenda da tradução dos Salmos Penitenciais; subsistência à custa das esmolas obtidas (à noite) pelo escravo javanês; morte em 1579 e enterro em cova comum; lápide tardia financiada por Gonçalo Coutinho (Zilberman, 2020, p. 7).

Pensar sua figura é reverberar mais de cinco séculos da história de Portugal. Mediante a longevidade do contexto e pensando no recorte de análise aqui proposto, ater-nos-emos ao modo como a figura do poeta foi reconstituída, a partir da Europa oitocentista.

Regina Zilberman, em seu texto *Epopeias nacionais ou heróis nacionais- eis a questão* (2020), reflete as polêmicas e histórias acerca da biografia de Camões. Fazendo uma revisão completa de depoimentos de nomes como René de

Chateaubriand, Pedro de Mariz e Manuel de Faria e Souza, a autora realiza um interessante panorama sobre a trajetória do autor e de sua recuperação pela geração oitocentista que se faz extremamente pertinente em nosso trabalho.

A estudiosa destaca que a recepção de Camões na França conferiu novos contornos à sua imagem, ao construir em torno do autor uma aura heroica. Mesmo sendo visto como um fracassado em sua vida pessoal, sua figura é enaltecida como vitoriosa no campo artístico. Assim, em menos de vinte anos, *Os Lusíadas* consolidam-se como uma obra clássica, ultrapassando os limites da tradição ao se integrarem a um épico moderno, no qual o verdadeiro herói deixa de ser Vasco da Gama para se tornar o próprio Camões.

Por meio de um processo de reversão, a própria vida do artista contribuiu para o resgate e a ressignificação de sua obra. Nesse movimento, Camões “torna-se refém das desventuras do híbrido de guerreiro e poeta à época do nascimento da modernidade, representada pelas conquistas ultramarinas portuguesas” (Zilberman, 2020, p. 30). A recuperação de sua trajetória e a dimensão heroica atribuída à sua figura fizeram do poeta, posteriormente, tema recorrente de diversas obras literárias, que retomaram sua imagem e seu legado a partir de diferentes perspectivas.

2.0. Almeida Garrett, leitor de Camões

Entre os inúmeros autores que se aventuraram, em 1800, a homenagear Camões, temos Almeida Garrett como um destaque. Para Eduardo Lourenço, Almeida Garrett possuía uma intervenção reformadora, que traduzia uma relação de consciência literária em “que se apercebe que a sua

realidade e destino de autor estão ligados à maior ou menor consistência de inédito forma histórico-espiritual que é a Pátria, uma pátria a ser feita e não apenas já feita” (Lourenço, 2021, p. 64).

No quinto volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, dedicado ao Romantismo, Carlos Reis e Maria da Natividade Pires oferecem uma análise significativa da trajetória intelectual de Almeida Garrett. Segundo os autores, Garrett pode ser compreendido como uma figura de transição entre o Neoclassicismo e o Romantismo, representando um momento de mudança estética e ideológica na literatura portuguesa. Dotado de uma personalidade multifacetada e profundamente complexa, Garrett revelava-se um criador de mitos nos quais projetava aspectos de si mesmo. Essa auto projeção remetia a um modelo camoniano de poeta genial, incompreendido e perseguido, no qual o autor se reconhecia e por meio do qual construía sua imagem literária.

Regina Zilberman (1996) e Elvo Clement (1999), fazem ricas menções acerca da biografia do autor que faremos menção aqui. João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett nasceu no Porto, em 1799, filho de Antônio Bernardo da Silva, alto funcionário das Alfândegas. Mais tarde, incorporou ao seu nome o sobrenome Garrett, herdado da avó paterna, de origem irlandesa. Durante a infância, viveu nos Açores, para onde sua família se refugiou em 1809, em consequência das invasões francesas. Em 1816, mudou-se para Coimbra, onde concluiu o curso de Direito em 1820. No mesmo ano, transferiu-se para Lisboa e passou a atuar na Secretaria dos Negócios do Reino.

Ainda em 1820, em meio ao entusiasmo causado pela Revolução Constitucionalista, Garrett aproveitou o clima político para compor e publicar a tragédia *Catão*, centrada no lema “Liberdade ou morte”. No ano seguinte, lançou *O Retrato de Vênus*, um poema em versos sobre a história da pintura, cuja publicação provocou forte reação. Acusado por José Agostinho de Macedo de impiedade e escândalo, foi levado a julgamento, onde defendeu com vigor tanto sua obra quanto seus princípios.

Em julho de 1823, a instauração do regime absolutista por meio do golpe conhecido como Vila-Francada resultou na revogação da Constituição de 1822. Diante do novo cenário político, Garrett partiu para o exílio na Inglaterra, acompanhado de sua jovem esposa, Luísa Midosi. Acolhido por uma família burguesa, mergulhou nos estudos e no contato direto com a cultura inglesa, absorvendo de forma intensa as influências do Romantismo em plena efervescência no país. Mais tarde, transferiu-se para o Havre, na França, onde passou a atuar como correspondente comercial em uma filial da Casa Lafitte. Foi nesse período de exílio que escreveu duas de suas obras: *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826).

Com a morte de Dom João VI e a concessão da Carta Constitucional por Dom Pedro IV, Garrett regressou a Portugal em 1826. Envolveu-se ativamente na vida política, participando das eleições e redigindo a **Carta de guia para eleitores**. Nesse mesmo ano, fundou, em parceria, o jornal *O Português* e, individualmente, *O Cronista*, reafirmando seu compromisso com o debate político e cultural do país.

Em 1832, ao lado de Alexandre Herculano e outros liberais, integrou a expedição que desembarcou no Mindelo

e participou ativamente do cerco do Porto. Pouco depois, foi nomeado cônsul em Bruxelas, cargo que ocupou até seu retorno definitivo a Portugal, em 1836, quando intensificou seu engajamento político com ideais liberais. Em reconhecimento por sua atuação, foi elevado ao título de Visconde em 1851 e nomeado Ministro dos Negócios Estrangeiros no ano seguinte, cargo ao qual renunciaria em 1853. Faleceu em Lisboa, no dia 9 de dezembro de 1854.

Podemos perceber que Almeida Garrett possuiu uma trajetória na qual lidou com o exílio e com dilemas políticos e esses fatores são preponderantes quando investigamos suas obras, principalmente no que diz respeito aquelas que tem enquanto temática reconstruções biográficas de autores renomados. Para Maria Theresa Abelha Alves em *Almeida Garrett: O texto, o intertexto e as margens do texto na representação do escritor* (1999), utilizando escritores transformados em personagens, Almeida Garrett constrói narrativas biográficas que funcionam como instrumentos de orientação moral e política. Cada figura literária é escolhida por representar qualidades consideradas exemplares, especialmente a devoção ao amor e à pátria, virtudes que deveriam inspirar o comportamento dos indivíduos portugueses. A seleção de episódios históricos e aspectos da vida íntima desses autores não tem apenas valor informativo, mas busca transmitir lições que fortaleçam a consciência nacional. Entre esses exemplos, a trajetória de Garrett ocupa um lugar central. Ao narrar a vida de outros, ele simultaneamente constrói uma imagem de si, moldando sua autobiografia por meio das biografias que escreve.

transforma em *homo biographicus* aquele ser de papel que o narrador ilumina, comenta e julga os escritores Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Luís de Camões e Frei Luís de Sousa. Através desses homens de letras transformados em personagens, oferece a seus leitores um relato biográfico, quase transformado num apólogo ilustrativo de sua teoria estético-política (Alves, 1999, p. 149).

O mesmo impulso emocional e patriótico que sustenta seus textos atravessa as representações literárias nas quais ele se contempla. A biografia, entendida como uma leitura retrospectiva carregada de sentido, transforma-se em ferramenta para provocar reflexão sobre o presente. Nesse processo, fundem-se dimensões pessoais e históricas, individuais e coletivas, afetivas e racionais, com o intuito de gerar conhecimento e promover identificação. Esperava-se que o leitor, diante desses modelos e sob as orientações dos textos e seus elementos introdutórios, se sentisse mobilizado a reagir com igual entrega afetiva e cívica.

A obra **Camões** é um de seus maiores exemplos nesse sentido, por ser um livro escrito durante o exílio de Garrett. A história é um poema dramático que narra os percursos de Luís de Camões ao escrever **Os Lusíadas**. Seu enredo é pautado no regresso de Camões à Portugal, quando o autor se vê isolado da sociedade portuguesa. Ao longo da obra, o poeta enfrenta diversas figuras políticas e retoma episódios de **Os Lusíadas** para reconstruir o imaginário camoniano a partir de sua própria experiência. Na criação do protagonista, Garrett apresenta Camões como um gênio incompreendido, retratado como vítima das injustiças da sociedade e da política de seu tempo.

A narrativa expressa um saudosismo pelos tempos gloriosos de Portugal, acompanhado por uma melancolia diante da desvalorização dos poetas, vista como um obstáculo à reconstrução desse passado idealizado. Dentro da própria diegese do poema, a queda do poeta é retratada como reflexo da decadência nacional. Assim, o texto conduz à sua reflexão central: o declínio de Portugal está intimamente ligado à negligência dos escritores, agravada pela interferência política que compromete sua liberdade e autonomia.

Em **Camões**, Almeida Garrett propõe uma literatura capaz de atuar como instrumento de reparação histórica. Ao recorrer à ficção, busca conferir o devido reconhecimento a figuras intelectuais cujas contribuições foram obscurecidas pelas circunstâncias sociais e políticas de sua época. O poema assume, assim, um caráter quase manifesto, ao associar a decadência da nação portuguesa à trajetória de seu maior símbolo literário. Por meio da figura de Camões, Garrett delineia a crise da identidade nacional, transformando a poesia em espaço de reflexão crítica sobre o passado e os rumos do país.

Para Jack Horace Parker (1955), o exílio do autor é o ponto chave de sua maturidade literária, pois separado de sua terra natal, ele sente a necessidade de voltar-se às tradições de seu país e resgata a figura de Camões nesse processo, fazendo com que ele construa um processo de autorreflexão, demonstrando que, se nem mesmo um intelectual do porte de Camões foi devidamente valorizado pela sociedade portuguesa, ele, em si, também sofreria as consequências dessa sociedade que não compreende a importância da figura do intelectual.

Como argumenta Chartier (2000), o momento no qual o discurso da literatura torna-se um discurso sobre ela mesma, é a introdução de uma inquietação de um leitor sobre um texto e sobre o modo como esse texto atua em sua identidade pessoal. Garrett, consciente da potência social da figura do autor, faz de sua literatura uma possibilidade de representação de sua visão de mundo, uma manifestação de seus desejos enquanto um sujeito que enuncia uma mensagem e que, principalmente, sabe quem são os destinatários de seu discurso.

O escritor utiliza sua voz literária para revitalizar a figura do intelectual português, tomando Luís Vaz de Camões como símbolo maior dessa importância. Deste modo, valoriza tanto a trajetória de Camões quanto a própria e de outros intelectuais, destacando seu papel essencial na história de Portugal. Para isso, adapta seu discurso às expectativas de seu público, composto por literatos e pelo povo português. Essa premissa se faz extremamente válida em vários momentos no decorrer da obra, em um dos episódios da lírica, o autor faz uma ode aos portugueses, onde menciona que, mesmo tendo heróis tão dignos quanto os dos gregos e vencido batalhas tão árduas, o povo português, ainda assim, não tem seu reconhecimento devido na história:

»Quem é esse homem? Que fez ele? O Gama, / que os tornou imortais. Podem um dia«/ Fez mais do que eles;/ erros nossos, baloiços da fortuna/dar cabo dessas glórias do Oriente, /dessas conquistas de Albuquerque e Vasco:/ mas a fama das letras não perece,/nem a domina o fado. Tanta glória de Portugal/ padrão eterno exige/que lhe

assegure dos vaivéns da sorte/ o porvir sempre incerto. /
Que soubéramos das façanhas de Aquiles, da piedade/ do
fundador primeiro dessa gente/ romana, cujo nome inda
enche a terra, /se de Virgílio e Homero não ficassem/ mais
duráveis, seguros monumentos, /que as vencidas nações,
que os altos muros/ das erguidas cidades? Confessá-lo/
nos é força a nós outros cavaleiros:/ Renome e glória,
bem o ganha a espada;/, mas conservá-lo, .../a quem de
Roma as glórias celebravam. /Valem mais do que os feitos
portugueses /os de Gregos, Romanos? Mais vitórias/
mais troféus, mais virtudes nos reconta/ sua falada
história? /»Não, amigo, /não; e eu farei que inda maior se
exalte/o nome português pelo universo.» /«Assim apraza
aos céus. //Praz, sim. Ou morte/ honrada ou glória igual
a meus passados/ ganharei eu,»/A glória dum monarca,
nem sempre armas a dão (Garrett, 1946, p. 97).

A passagem do livro também evoca uma ideia de que Garrett incorpora em seu texto um retorno ao mito da predestinação ligado aos valores conservadores e à tradição nacional, especialmente ao abordar Camões e sua relação com Portugal, bem típico do período romântico. Contudo, apesar desse nacionalismo exacerbado, o poema traz uma crítica velada à decadência do país, atribuindo a culpa não ao povo ou a Camões, mas aos governantes, que falham em reconhecer os poetas e literatos como verdadeiros heróis de Portugal.

No prefácio do livro escrito para uma edição de 1946, publicada pela Livraria Popular de Francisco Franco, Antonio Lopes pontua que o texto possui uma noção de um individualismo que se propaga por meio da ideia de o poeta estar sozinho na corrida contra o seu meio social por sua

razão e pelos seus objetivos, como podemos exemplificar por meio deste curto excerto: “Que pode em pró da Pátria um desgraçado, / perseguido, no exílio imerecido?” (Garrett, 1946, p.74). Essa noção vai de encontro não só com a trajetória de Camões que lutou contra a inquisição para ter seu livro publicado, mas com a própria trajetória de Garrett que sofreu com o exílio por ter dissidências políticas em Portugal, denotando ainda mais, seus interesses pessoais em ressaltar essa trajetória.

Beatriz Sarlo, em seu texto *Literatura e História* (1991), teoriza que devemos ver o escritor não enquanto uma função textual do autor, mas como produtor histórico de textos, isto é, como figura cuja definição é coletiva, cujo lugar na vida social muda, cujas relações com o poder (político, religioso) variam. Como argumenta Cleonice Berardinneli em *Camões e(m) Garret* (2012), há uma identificação profunda entre o autor e a figura que escolhe retratar. Ambos compartilham o amor pela pátria, o exílio forçado, a vocação poética e os obstáculos enfrentados para ver suas obras reconhecidas. Nesse sentido, o que impulsiona Garrett é a necessidade de revisitar um período histórico em decadência, semelhante ao que ele próprio vivenciava, na tentativa de recuperar o brilho de um passado heroico. Ao revisitar essa grandeza, busca insuflar no presente um novo vigor, trazendo à memória os feitos do passado para inspirar transformação no presente.

O modo que escolhe fazer essa crítica na obra é usando de modo astuto os motivos que levaram a Inquisição a tentar censurar **Os Lusíadas**. Para compreender, retomemos o enredo da épica e o motivo da censura. **Os Lusíadas**, publicado em 1572, é um poema épico que exalta os feitos

notáveis dos portugueses, apresentando-os como heróis em uma narrativa lírica e grandiosa. Composto por dez cantos e um total de 1102 estâncias, cada uma estruturada em oitavas de versos decassilábicos, o poema segue o modelo clássico e organiza-se em quatro partes principais.

A obra se inicia com a Proposição, em que o poeta declara sua intenção de cantar as glórias do povo português, desde os antigos reis até os navegadores que desafiaram o desconhecido em busca de eternidade por meio da ação heroica. Em seguida, na Invocação, Camões pede inspiração às Tágides, musas do rio Tejo, para que o seu canto possa estar à altura da grandeza dos eventos narrados. A terceira parte é dedicada a D. Sebastião, que surge como uma figura de esperança e promessa para o futuro da nação.

A narração propriamente dita começa *in medias res*, articulando quatro planos distintos, mas interligados. O primeiro é o da viagem, que relata o percurso dos navegadores de Lisboa até a Índia e o retorno, com destaque para momentos cruciais como o encontro com o Adamastor, o aparecimento do fogo de Santelmo, a tromba marítima e os efeitos devastadores do escorbuto. O segundo plano é o mitológico, no qual as divindades do panteão greco-romano intervêm na jornada: Vênus favorece os portugueses e lhes concede a Ilha dos Amores, enquanto Baco tenta frustrar a missão por receio de perder seu prestígio.

O plano histórico se manifesta no relato de Vasco da Gama ao rei de Melinde, em que se reconstrói o passado de Portugal por meio da evocação de batalhas, conquistas e figuras notáveis, enriquecido por vozes narrativas adicionais. Por fim, o plano das reflexões do poeta aparece em momentos de pausa narrativa, geralmente ao fim dos

cantos, nos quais Camões tece considerações sobre temas como a glória, o tempo, a virtude e a decadência, conferindo ao poema um tom filosófico e crítico.

Para Frank Pierc, em *Ancient History in “Os Lusíadas”* (1974), ao evocar heróis e episódios do passado nas passagens em que traça um panorama histórico, Camões elabora uma declaração poética complexa e multifacetada. Sua narrativa recorre constantemente à Antiguidade Clássica e integra elementos mitológicos que não apenas embelezam a superfície do poema, mas também estruturam sua composição interna. Nesse entrelaçamento entre mito e história, o poeta reafirma a importância da memória histórica como fundamento de sua visão de poesia e de identidade nacional.

Curiosamente, o uso recorrente de mitologias pagãs em **Os Lusíadas** levou, em determinados momentos, à censura da obra por parte da Inquisição, refletindo a influência dominante do catolicismo na sociedade portuguesa da época. Esse fato revela um aspecto significativo: ainda no século XVI, Camões já expressava, por meio de uma obra consagrada, um gesto de ruptura com a ordem social e religiosa vigente, ao integrar elementos não cristãos em uma narrativa que celebrava a identidade nacional. Existe um episódio que ilustra a questão e a habilidade verbal de Camões para conseguir criar um texto fértil e crítico em meio ao auge da censura inquisitorial em Portugal, de modo a influenciar toda uma geração de escritores subsequentes a ele. O momento em questão acontece em sua primeira evocação às musas gregas. No Canto III, ele pede a Calíope para ajudar a narrar a saga dos portugueses e em determinada altura do poema, o poeta alude ao fato de que os poetas não são valorizados em seu território e pede

à musa para que ela o ajude, de modo que as suas palavras possam ser compreendidas por aqueles que a lerem e mais, ainda ataca seus possíveis leitores (e prováveis censores) ao dizer que aqueles que não conhecem a arte não a estimam. “Sem vergonha o não digo, que a razão/ De algum não ser por versos excelente, /É não se ver prezado o verso e rima, / Porque quem não sabe a arte, não na estima” (Camões, 2018, p. 227).

Consciente das controvérsias em torno da mitologia de **Os Lusíadas**, Almeida Garrett propõe uma ode essencialmente cristã. Nela, realiza uma reconstrução ideológica da trajetória de Camões, moldando-a como uma jornada messiânica. Por meio dessa estratégia, dissocia a literatura da imagem de inimiga da fé, especialmente em um país marcadamente católico. Ao transformar a vida de Camões em um percurso de heroísmo sagrado, o posiciona como representante dos desígnios divinos de Portugal na Terra, evocando inclusive profecias do Quinto Império¹.

¹ As interpretações mais recorrentes sobre essa profecia afirmam que, após os domínios da Babilônia, vieram os impérios Persa, liderado por Ciro, Grego, sob Pércles, e Romano, com César. O quinto império seria então um poder universal, responsável por estabelecer na Terra os desígnios de Deus. Em Portugal, essa concepção ganhou força após o desaparecimento do rei D. Sebastião, ocorrido em 4 de agosto de 1578, na Batalha de Alcácer-Quibir, no território que hoje corresponde ao Marrocos. A morte do jovem rei, herdeiro único da coroa portuguesa, revelou a fragilidade de um império que até então era visto como promissor e guiado por um destino grandioso, crença que vinha sendo alimentada desde episódios como a Batalha de Ourique. Com o desaparecimento do monarca, espalhou-se a ideia de que ele retornaria em algum momento para restaurar a glória de Portugal e devolver ao país sua posição central no mundo. Essa crença, de caráter messiânico, ficou conhecida como sebastianismo

Todavia, subverte essa narrativa messiânica tradicional ao deslocar Camões para o lugar do salvador no lugar de D. Sebastião, ao construir uma figura semelhante à de Cristo: um poeta humilhado e condenado, enquanto os governantes portugueses assumem o papel de “Pôncio Pilatos”, responsáveis por sua ruína. Para intensificar o tom trágico e melancólico, confere a Camões um desfecho ainda mais doloroso que o do Cristo bíblico, uma vez que seu sacrifício não é suficiente para redimir a pátria. Dessa forma, reafirma a ideia central da obra: uma nação que não reconhece e valoriza seus escritores está fadada não à redenção, mas ao colapso, e não merece ocupar o lugar central prometido pelo mito da predestinação.

Por isso a impossibilidade da leitura do poema como uma ridicularização da figura camoniana: por trás do Camões herói, existe um Almeida Garrett autor que busca tanto heroísmo quanto aquele que entrega ao personagem de sua obra. **Camões** ergue-se, portanto, enquanto uma obra que busca colocar literatura como sendo o único local possível de preservação da história e da memória portuguesa, pelo local de poder e privilégio de discurso que entrega aos literatos que, na liberdade de contar sua própria história, sobrevivem ao tempo, a sociedade e a política.

3.0. José Saramago, leitor de Almeida Garrett

De 1825 para 1980, mais de um século de distância, a temática da trajetória camoniana e da desvalorização do escritor

e foi reinterpretada ao longo do tempo por diferentes pensadores portugueses.

português é novamente incorporada à literatura lusitana na peça **O que farei com este Livro?**, de José Saramago. Dentre as múltiplas questões que nos fizeram selecioná-la, a maior delas é definitivamente o questionamento sobre os motivos que fizeram um autor contemporâneo revisitar essa história tantos anos depois.

Na tentativa de cunhar respostas, buscamos encontrar, dentro da crítica literária, caminhos de leitura sobre a proposta de escrita da literatura que o autor possui. Em nossas buscas, encontramos uma entrevista do autor, concedida à Lélia Parreira Duarte, Letícia Malard e Wander Melo Miranda, intitulada *José Saramago, Tecedor da História*, em vista do 1º Encontro Nacional de Culturas e Países de Língua Portuguesa, realizado em 1987 na UFMG, o autor reflete sobre o modo como a sua própria produção dialoga com a história. Após autointitular-se uma espécie de “historiador falhado”, ele menciona que seu exercício consiste sempre em “olhar para o tempo que passou não como passado, mas como alguma coisa que pelo menos para mim é tão presente como este momento d’agora.” (Saramago, 1987, p. 94), como se o único tempo que existisse fosse, definitivamente, o passado. Deste modo, podemos nos ater à percepção de que a literatura de José Saramago surge nessa necessidade que a própria literatura de Portugal teve de refletir sobre os caminhos que seu país obteve ao longo de sua trajetória. A citar Eduardo Lourenço em seu ensaio *Psicanálise Mítica do Território português*, os autores lusitanos possuíam um sentimento

de viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente,

orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva, do passado. (Lourenço, 2001, p. 16).

Saramago, buscando modos críticos de versar sobre a história de seu país, escolheu redigir a história do poeta mais consagrado da literatura lusitana para refletir sobre o modo como essa conjuntura de pensamento ecoa no país até os dias atuais. Em seu poema *Epitáfio para Luís de Camões* presente em sua obra **Os poemas possíveis**, o autor configura uma reflexão sobre a durabilidade dos versos e da influência de Camões no território português: “Que sabemos de ti, se só deixaste versos, / Que lembrança ficou no mundo que tiveste? / Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos? / Ou perderam-te a vida os versos que fizeste?” (Saramago, 2014, p. 36). Em sua crônica *São Asas* presente em sua obra **A Bagagem do Viajante** ele lida com a presença da estátua do poeta em Portugal. Os romances também não ficam de fora, em **O Ano de Morte de Ricardo Reis**, realiza uma emblemática cena em que Pessoa e Ricardo Reis, passam em frente à estátua de Camões e resolvem suas inimizades com o poeta. No entanto, o momento mais distinto das publicações de Saramago quando o assunto é Luís Vaz de Camões é, sem sombra de dúvidas, sua peça teatral **O que farei com este livro?** que tem como cerne central de sua temática o poeta e sua obra.

Tendo como esboço alternativas como vislumbre divino máximo de Camões no projeto de Garrett, Saramago optou por outra trajetória de tratá-lo por aquilo que realmente foi: um poeta, um humano, um português como qualquer

outro, aflito por Portugal e por seu destino. Como menciona Daniel Vecchio Alves em *Um poeta cansado de ser estátua: refigurações saramaguianas de Luís de Camões* (2022), dotado de um posicionamento crítico do mito camoniano, subverte discursos glorificadores em torno de sua figura ao trazer o aspecto humano da figura do autor.

A obra de Saramago passa-se em Almeirim e Lisboa, entre abril de 1570 e março de 1572, e retrata os percursos de Luís Vaz de Camões na tentativa de publicar **Os Lusíadas**. Entre lamentos e tentativas, vemos o autor desdobrar-se para ser ouvido pelo Rei, D. Sebastião, que o ignora por completo e o vemos, simultaneamente, obstinado a tentar fazer seu livro passar pela censura dos inquisidores, usando de uma prudente retórica. Ao mesmo tempo em que encaramos sua face triste e desanimada frente sua mãe, deparamo-nos com um homem firme e realista frente a seus colegas. Camões é, nesta obra, um ser humano com sentimentos contraditórios, povoado de paixões e de incertezas.

Em contraste com o que vemos na narrativa de Garrett, não há, em nenhum momento no texto, a tentativa de colocar o poeta como um herói, ou de fazer dessa sua luta pela publicação de seu livro, uma trajetória gloriosa. O que temos aqui é o retrato genuíno das angústias de um escritor que deseja ser publicado porque simplesmente deseja ser lido, porque quer ter seu trabalho valorizado.

A sagacidade de Saramago está em colocar essa situação como sendo sofrida justamente pelo homem cuja obra mais influenciou a literatura de Portugal, provocando a reflexão que apenas a conjunção “se” é capaz de provocar: E se **Os Lusíadas** não tivessem sido publicados? E se Camões fosse

apenas mais um entre tantos poetas que não tiveram o devido apreço de sua sociedade?

No presente tópico, tentaremos entender o modo como ele realiza essa reflexão na obra e o como podemos ler essa transformação do poeta em homem como uma possibilidade de reflexão sobre o estatuto do autor no terreno português em comparação com a leitura messiânica de Camões, cunhada por Almeida Garrett.

Talvez um processo que nos ajude a dar início em nossas análises seja o de refletir sobre a trajetória de Saramago no teatro. Christine Zurbach em seu artigo *A voz de José Saramago no seu teatro* (1999), realiza interessantes discussões sobre a trajetória dramática do autor. Ela comenta que o teatro de Saramago é extremamente marcado pelo uso da palavra escrita, ou seja, o texto dramático tem um caráter de autonomia que muito se assemelha a sua escrita romanesca, distanciando-se do caráter de espetáculo. Sua produção dramática aparece como a expressão concreta da visão que um criador, artista

da linguagem, propõe ao/no teatro, - neste caso o teatro português -, pela construção de ficções, leituras do real, lançadas no território da comunicação verbal e visual que implica a presença simultânea e a resposta viva do destinatário. (Zurbach, 1999, p. 4).

Na ficção dramática, as personagens costumam ganhar forma e existência através do diálogo. É nas falas que elas se revelam, constroem suas identidades e movimentam a narrativa, criando a ilusão de autonomia dentro da trama. Por ser uma arte da linguagem, a literatura encontra no

teatro um meio de dar corpo e presença material às figuras que inventa, tornando-as visíveis e audíveis no palco.

Zurbach, apoiada em Picchio (1996), afirma que a escrita de José Saramago carrega em si traços marcadamente orais, com ritmo, entoações, pausas e variações de voz que remetem a uma experiência coletiva e multivocal. Cada voz carrega um timbre distinto, compondo uma espécie de coral moderno que remete ao coro clássico do teatro, revitalizado pelas encenações contemporâneas. A autora observa que a literatura de Saramago deve ser tanto ouvida quanto lida, o que em parte explica a dificuldade de traduzi-la. Sua escrita se assemelha a um roteiro dramático, com papéis bem definidos entre quem fala e quem escuta. No entanto, o autor-narrador não está à parte do texto, ele se insere diretamente na cena, participando do espetáculo. Em vez de se distanciar e observar, ele se inclui no enredo ao usar a primeira pessoa do plural: diz “nós”, e não “eles”, como é comum na tradição oral, nos trovadores ou nos textos de Bertolt Brecht, com quem dialoga implicitamente. Em suas peças teatrais, Saramago se manifesta em cada voz do texto, sendo, ao mesmo tempo, uma e todas as personagens que se fazem ouvir.

Para Zurbach, nas obras dramáticas de Saramago o texto é situado no plano de ação que as falas dos personagens produzem. Ao preferir quadros de ação lineares, estrutura essas ações em torno de um conflito inicial, que é capaz de sintetizar um quadro histórico com personagens que produzem ecos de vozes de uma coletividade. Isso se dá pela forte dimensão política da obra teatral de José Saramago. A estudiosa afirma que seu teatro não se limita à representação artística, mas assume um papel ativo na

sociedade, funcionando como instrumento de crítica e transformação. Suas peças atuam como espelhos do mundo, propondo uma leitura mais clara das estruturas sociais e evidenciando a possibilidade de mudança. Por trás desse projeto dramático, há uma crença profunda na força transformadora da arte, sustentada pela ideia de que tudo está em constante mutação. Essa convicção se reflete em sua proposta política, centrada na construção de uma sociedade mais justa, em que o ser humano possa alcançar uma existência mais digna e plena.

José Saramago, ao comentar sua relação com essas personagens, tanto no romance quanto no teatro, revela um vínculo sutil e silencioso. Ele não se coloca enquanto um criador absoluto, mas como alguém que abre espaço para que essas vozes encontrem forma e autonomia, seguindo a premissa do gênero dramático de deixar as personagens existirem unicamente por meio da fala. Nesse processo, o autor, embora ausente como figura individual, reaparece em cada linha do texto, presente nas palavras e intenções das figuras que criou. Retomando Zurbach,

O romancista, quando convidado a escrever peças de teatro, repete o gesto que deu origem ao teatro: rompendo com a epopeia e procedendo à fragmentação da voz do actor do ditirambo, único e solitário, distribuída por várias vozes, passa de uma palavra solitária para a sua multiplicação entre agentes que protagonizam um conflito, num palco, lugar físico que os separa para que possam existir em conjunto, e que dá vida a uma sucessão de perguntas e de respostas que acabam por fazer aparecer a História como problemática. (Zurbach, 1999, p. 10).

Nas peças saramaguianas, há sempre a presença de uma dimensão política e cívica, apesar de serem dotadas de uma escrita clássica bem ancorada na tradição teatral portuguesa, fazem soar uma voz que narra e dialoga, comprometida com o seu tempo. Lukács em sua obra **O Romance Histórico** possui um capítulo específico para lidar com as especificidades do drama histórico e de seu local no mundo contemporâneo. Para ele o caminho para a composição de um bom drama está em acentuar o conflito trágico, observando no modo como um fato cotidiano converte-se na forma dramática, sem que o conflito esboçado se esgote no fato da vida retratado no drama.

Em nosso objeto de análise, **O que farei com este livro?**, os conflitos privados de Luís Vaz Camões tornam-se, paulatinamente, conflitos universais da literatura portuguesa. No cerne temático da obra de Saramago, temos a tentativa de publicação da epopeia **Os Lusíadas** por seu autor Luís Vaz de Camões, que é obrigado a lidar com o desconforto da censura inquisitorial e com a desvalorização financeira de seu trabalho. No entanto, o recorte aparentemente singular e específico, quando vertido para a história portuguesa, possui uma estranha universalidade, que abriga diversos casos de diferentes poetas, no decurso da história de Portugal.

Silvio Renato Jorge, em *Um livro e seus usos: Camões, Saramago e a escrita do império* (2010), aponta que a obra de Saramago possui uma construção de uma oposição entre autoria e autoridade, que se materializa pela relação entre Camões e os censores com os quais dialoga. Na peça, conseguimos visualizar esse processo materializado nos contrastes estabelecidos nas falas dos personagens, pois,

como menciona Rosenfeld em sua obra **O teatro Épico**, o diálogo dramático seria o melhor recurso literário para apresentar posições antagônicas.

Todavia, antes de entrarmos em contato com o discurso dos censores passamos a observar algumas questões que contribuem para uma visualização mais nítida desses efeitos de cena. Quando o livro se encaminha para o final, vemos o desespero nítido de Luís Vaz em suas tentativas incessantes de publicar sua obra, mas, principalmente, vemos a cartografia de estruturas de poder na sociedade portuguesa que destroem a cultura do país por meio do império da censura. Vemos, também, não somente no final como em todo desenvolvimento do texto, um desenho muito característico da figura do rei D. Sebastião é delineado por Saramago.

D. Sebastião, em seu drama, transita sobre dois polos opostos: um que o coloca em uma posição de representação divina, inatingível e etérea, e outro que faz dele um mero fantoche, uma criação do Clero para gerar a subserviência coletiva do país aos seus poderes. A segunda opinião é sempre advinda dos censores e fidalgos na narrativa; em todas as circunstâncias em que esses personagens tocam na figura de D. Sebastião em seus diálogos há sempre um sarcasmo, uma dúvida impetuosa sobre sua capacidade de governo mesclada a um questionamento constante de sua autoridade frente aos membros do clero que o acompanham.

Em um instigante contraponto, o local de etéreo sempre está nos discursos de Camões na narrativa que acredita que, falando com ele diretamente, teria mais chances de conseguir ser publicado do que diante dos censores. No

entanto, há um afastamento das duas figuras mediante a outras autoridades políticas do país que impedem esse encontro e, em um determinado momento da narrativa, Camões e D. Sebastião acabam por ter seus destinos cruzados. O poeta tenta comunicar-se com o rei, quase que em um nível de súplica e, mesmo assim, é completamente ignorado pela figura.

LUÍS DE CAMÕES

Permiti, senhor, que vos leia, e que as ouça a corte, algumas oitavas, estas que não há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis (D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se, levando atrás de si todo o séquito, incluindo a figuração que estivera presente desde o princípio da cena. Luís de Camões permanece como estava, com um joelho em terra, segurando os papéis abertos. Não repara que uma mulher, antes de sair, se voltara para trás, a olhá-lo. Põe-se de pé. Parece acordar.) (Saramago, 1980, p. 66).

Se colocarmos essa estrutura ao lado da proposta de Garrett, veremos a distinção com que as obras lidam com o assunto. Na obra garrettiana, Camões é não só ouvido pelo Rei, como estimado: “Sim, quero ouvi-lo, /Quero e desejo: não ignoro o preço/ Das boas letras, nem dum raro engenho/ A estima desvalio: em prol da pátria/Uns obruamos coa espada; cumpre a outros/ Coa pena honrá-la.” (Garrett, 1946, p. 165), de modo a colocá-lo neste lugar de sacralidade, de impossibilidade de passar despercebido, nem mesmo pelo rei.

Já em **O que farei com este livro?** os encontros do escritor com o rei são não só interceptados como, de certa forma, boicotados por membros do clero e da corte portuguesa, “Senhor Luís Vaz de Camões, afastai-vos, deixai passar Sua Alteza. Estais a importunar el-rei. Como foi que vos atrevestes?” (Saramago, 1980, p. 66), que fazem com que D. Sebastião nunca fique sozinho diante da presença de Camões, deixando evidente sua irrelevância dentro das hierarquias sociais retratadas e o modo como sua obra, em nenhum momento, é vista como algo relevante pelas autoridades portuguesas.

Esse processo é realizado de forma intencional por Saramago, gerando a compreensão de que, se essas instâncias não interferissem no encontro e não dificultassem o acesso à figura de D. Sebastião, o poeta seria capaz de convencer o rei a publicar sua obra.

FREI BARTOLOMEU FERREIRA

Em primeira e segunda leitura, não encontrei. Posto que de ambas as vezes me chocou aquele passo em que Vasco da Gama invoca a Divina Guarda para que o proteja e defenda no transe aflito em que está, e quem o ouve e lhe acode é Vénus. Dizei-me logo. Por que não fizestes vós intervir a Virgem, ainda por cima Domina Maris, Senhora do Mar? O trágico passo haveria de ter assim uma unção religiosa, um fervor, que dessa maneira lhe faltam, tudo se resolvendo entre ninfas que vão a seduzir os ventos, e assim acaba a tempestade. Que me dizeis a isto?

LUÍS DE CAMÕES

Divido em duas partes a minha resposta. A primeira, é que tendo eu começado por me servir duma ficção dos deuses e das musas, seria contra a boa ordenação da obra fazer repentinamente intervir a Virgem Santíssima, quando até aí não fora invocada. Vindo eu a escrever de falsas religiões e falsos deuses, como poderia, sem cair em grave escândalo, e talvez pecado, chamar a terreiro a verdadeira fé? Basta que terminada a tempestade agradeça Vasco da Gama. E a quem agradece? Ao único e verdadeiro deus.

FREI BARTOLOMEU FERREIRA

E a segunda parte da resposta?

LUÍS DE CAMÕES

A segunda tira-se da primeira. Deus, Nosso Senhor Jesus Cristo, a Virgem e todos os santos, é por sua vontade própria que se manifestam, e não por lho requererem os poetas e os seus caprichos. Já pensou Vossa Reverença como seria o meu livro se em vez de deuses e das musas dos antigos romanos, as intervenções do divino estivessem a cargo da Virgem, de Nosso Senhor Jesus Cristo e dos santos?

FREI BARTOLOMEU FERREIRA

Com efeito. É bom argumento o vosso.

(Saramago, 1980, p. 108-109).

O trecho acima constrói-se de modo eficaz para a materialização de nosso raciocínio. Mesmo na aparência das relações de poder, por meio das conversas privadas dos padres censores e das explicações entregues por Camões,

vemos uma astúcia, uma fuga da linguagem, uma ironia que se reifica na obra, entregando ao texto o tom necessário para que dele desaparecesse a figura belisária do homem Luís Vaz, frente aos membros da igreja católica, restando apenas o poder das palavras do poeta Camões.

Essa dubiedade não é dada apenas pela linguagem, mas também quase que para um duplo caráter que Saramago entrega a Luís Vaz de Camões. Nos momentos em que ele reflete, pesaroso, seu destino, seu medo da pobreza e da não publicação de sua obra, a peça o denomina apenas Luís Vaz. Entretanto, quando ele é colocado em contextos no quais é obrigado a lidar com os frades do Santo Ofício, o pobre Luís Vaz torna-se Luís de Camões; poeta, astuto, que doma a linguagem de tal modo que se torna outro, mas frente ao Rei, só pode existir o homem Luís Vaz, pois ele não o pode atingi-lo com suas palavras nem faladas e nem escritas.

A construção dessa contraposição é essencial para compreensão da peça. Há momentos, durante a leitura do texto, em que chega a parecer-se que Luís Vaz e Luís de Camões são duas pessoas diferentes, mediante tal disparidade de comportamento. É por meio da ironia de sua própria linguagem que acaba tornando-se uma espécie de poder especial quando entregue a Luís Vaz, ao transformar um mero português em um mito literário. Ao metamorfosear Luís Vaz em Camões, Saramago o torna um ser humano astuto e os frades e cardeais inquisitórios em praticamente imbecis. Essa lógica desestrutura as ideologias de poder da cena, subvertendo as posições, e tornando os inquisidores hierarquicamente inferiores, numa balança intelectual do ato.

Outro recurso estético interessante usado por Saramago é o de confundir o leitor durante a leitura da peça, de modo a colocar Luís Vaz de Camões como narrador de si mesmo na terceira pessoa, e sem usar da oposição mencionada anteriormente entre as “personalidades camonianas”.

LUÍS DE CAMÕES

E noutra ocasião, e noutro lugar, ouvirá? Terá Luís de Camões de pôr os dois joelhos em terra para que te ouçam os versos? (Saramago, 1980, p. 72).

Em enunciados como este, no qual Camões enquanto Luís de Camões é o locutório, Saramago faz o personagem falar sozinho, como se ele fosse aquele que estivesse narrando sua própria história e como se ele mesmo pudesse parar e enxergar sua história de longe, como um artista que sabe que sua ideia vai prevalecer. A ideia se mescla também a ecoada na própria epopeia, pois dentro d’**Os Lusíadas**, em diversas passagens, possuímos o benefício da dúvida de dizer se quem enuncia o que se está sendo dito é Vasco da Gama ou Camões. No caso do drama saramaguiano, a confusão ocorre entre o autor da épica e o do próprio drama redigido.

Essa mescla é, também, uma prova da perspicácia do escritor que Camões possui e que Saramago se mostra ter em vias narrativas. Este recurso é simultaneamente irônico, visto que sabemos qual o fim da história de Camões, entretanto, o autor coloca essa dúvida em jogo e sendo enunciada por aquele que não só vive a história, mas que simultaneamente sobreviveu a tempo para contá-la.

Em suma, o que podemos dizer é que em **O que farei com este Livro?** o poeta sobrevive ao tempo de um modo que o homem, materialmente, é incapaz. A eficácia desse drama estabelece-se justamente nesse ponto: os fatos narrados sobre a vida de um poeta singular, transferem-se para a história de outros poetas, de outros momentos históricos de Portugal, fazendo com que o conflito delineado se faça universal e não esgotado em sua própria criação.

Como pontuam em consonância os textos Horácio Costa (1994) e Fernando Rebello (1980), a narrativa oscila entre biografia e fantasia, contendo dentro de si mesma uma finalidade didática de exposição que concentra a luta pessoal do artista com o meio social e a matéria-prima do qual se propõe. **O que farei com este Livro?** é justamente uma obra que retrata a convivência de Camões com as circunstâncias históricas que condicionam a recepção de seu texto, num projeto que se estende para uma interpretação que alça voos maiores do que o da censura que paira no entorno da publicação da épica, mas de uma interpretação do terreno português em sua integralidade, em sua história.

Diferentemente da obra Garrettiana, Saramago não busca na religião uma espécie de redenção para o texto de Camões, nem muito menos delineia um contorno heroico para ele, apenas reflete o escritor enquanto profissão material e empírica. Dentro dos contrastes que cria em seu drama, cartografa um cenário dialético do qual sobrevivem os escritores, ao evidenciar, simultaneamente, a potência verbal de Luís de Camões e a impotência social e financeira de Luís Vaz, como quem diz que as palavras têm poder, apenas se puderem mostrá-lo, se ele puder ser lido, se tiver

seu trabalho reconhecido, não apenas no plano das ideias, mas, também, enquanto um ofício.

Embora Luís Vaz de Camões seja o protagonista da narrativa e sua trajetória esteja claramente delineada ao longo da obra, há algo que indica que essa história não é apenas dele. O autor que não sabe o que fazer com seu livro, impedido de publicá-lo por medo da censura de um país profundamente católico ou da repressão imposta por governantes que silenciam grandes obras, não representa só Camões. O poeta que termina a vida sem recursos, sem conseguir viver da própria arte, poderia ser Camões, mas também poderia ser Almeida Garrett ou Saramago. A figura que emerge é a do intelectual português relegado à margem, cuja obra é incompreendida ou negligenciada em vida, e cuja relevância só é reconhecida tardiamente, quando já é tarde demais. A citar a própria obra:

Vivo em Portugal. Sei o que a experiência me ensinou.
Que assim como se diz que não há dinheiro que pague
o talento e o engenho, também se deveria dizer que por
isso mesmo ninguém os quer pagar (Saramago, p. 118).

As subversões linguísticas feitas na peça, sublimando os espaços entre o homem e o poeta e o poeta e o dramaturgo, são recursos que capturam a possibilidade de leitura de uma universalidade da história retratada, que revelam que, em todos os ângulos e possibilidades de interpretação, ela se faz coerente e palpável, inclusive, na retirada completa de seu protagonista. Uma mera mudança de nomes poderia fazer de **O que farei com este livro?** uma história de outros vários autores portugueses, pois verdadeira tragédia e

ironia dessa obra não é a pobreza de Luís Vaz, nem muito menos a sua censura e, sim, a triste percepção de que, por uma mera troca de nomes e de datas, a história se repetiu, por várias vezes ao longo dos séculos.

Saramago, assim como Almeida Garrett e Luís Vaz de Camões, viveu censuras e dificuldades durante sua carreira. Primeiro com o Estado Novo de Salazar e depois com a o veto da participação de seu livro **O Evangelho Segundo Jesus Cristo** no Prêmio Europeu de Literatura, durante o governo de Cavaco Silva, momento que o fez deixar Portugal para morar em Lanzarote, nas Ilhas Canárias. Francisco Rui Cádima em seu texto *Imprensa, poder e censura, elementos para a história das práticas censórias em Portugal* (2013), comenta que a imposição da censura e o exercício de sua prática foi (e é) um fator que chega ser constrangedor dentro da cultura e da história de Portugal, que se deu desde o século XIV, com D. Afonso IV, o que surtiu em “efeitos óbvios no âmbito da experiência de cidadania, na emancipação de um povo e na formação de uma opinião pública.” (Cádima, 2013, p. 102.). A história do povo português, mediante seu caráter censório, é permeada por uma intensa condução política da cultura e da produção literária do país, o que faz com que se compreenda, com mais avidez, os motivos de determinados padrões de pensamento permanecerem rígidos em sua cultura com o passar dos anos.

Um exemplo muito interessante a ser ressaltado aqui, é a censura da carta **Esperanças de Portugal- V Império do mundo** de Padre Antonio Vieira, em 1665. Mesmo que fosse um membro católico, diferente dos alinhados a coroa, Vieira era uma figura a favor da crítica social, da observação

do meio, do entendimento do mundo pelo discurso das palavras, seus sermões que eram constantemente vigiados, por possuírem um alto teor de crítica à política e a sociedade portuguesas. No entanto, foi apenas em 1665 que ele foi levado a depor para o Santo Ofício, o que ocasionou sua prisão. É somente em 1674, por intermédio do Papa Clemente X, que louva sua figura e suspende a atividade da inquisição em 1674, que Vieira é libertado.

Na carta, Vieira redigiu uma tentativa de explicar a futura ressurreição do rei D. João IV, iniciando um imaginário messiânico em Portugal que futuramente seria retomado pela figura de D. Sebastião. Em seu texto identificou as pessoas e acontecimentos históricos que inscrever-se-iam na profecia, a fim de justificar sua interpretação. Como ele mesmo muito bem ilustra seu pensamento em seu *Sermão de Quarta-feira de Cinzas* (1674): “Se quereis ver o futuro, lede as histórias e olhai para o passado; se quereis ver o passado, lede as profecias e olhai para o futuro.” (Vieira, 2000, p. 64). Pode-se notar que, diferente de uma perspectiva messiânica de estagnação que veio a se consolidar no imaginário português posteriormente como vimos em nosso capítulo anterior deste texto, a visão que Vieira tinha do ideal era uma que acreditava na leitura da história para a construção de um futuro do país, portanto, mesmo que seu texto possuísse caráter profético, a manutenção de sua estrutura está envolta em uma possibilidade de estímulo da interpretação e do raciocínio crítico do povo português.

Vieira constrói essa possibilidade de leitura entre os portugueses por meio de sua carta, fazendo o uso de uma perspectiva que lidaria de perto com as questões que agradavam a coroa portuguesa ao mesmo tempo que, nas

entrelinhas, construía uma possibilidade nova de pensamento para seu país. Seu exemplo consagra uma ideia de que não é que não existiram tentativas de romper com o ciclo de um pensamento estagnado e acrítico no país no decorrer de suas histórias e sim que as tentativas existentes foram boicotadas pelas estruturas sociais, políticas e religiosas do país. Pelos casos que aqui pontuamos, vemos diferentes escritores, em momentos distintos da história portuguesa, mas com destinos semelhantes: subjugados em seu ofício e censurados em suas obras, revelando um triste padrão da cultura lusitana de desvalorização de seus intelectuais.

Voltando-nos aos nossos objetos, se os colocarmos lado a lado, veremos que as duas obras usam de recursos quase que opostos para narrar uma mesma história e gerar uma reflexão final semelhante. Enquanto Garrett opta por fazer de Camões um herói idealizado, sacralizado, para que sua desvalorização se torne absurda, Saramago mostra que não é necessário tirar a natureza humana do poeta para que suas dificuldades sejam compreendidas. Como Carlos Nogueira caracteriza o Camões de Saramago em seu artigo *Teatro para Luís de Camões: Que farei com este livro?* e sintetiza o que poderíamos agora dizer: “é, por antonomásia, o poeta, o pensador, o cidadão ativo que, em troca do seu trabalho, essencial para o país e para a Humanidade, recebe infortúnios, desespero e inquietude (quando não também miséria).” (Nogueira, 2022, p. 127).

Ao representar a vida e a obra de Luís de Camões no teatro, José Saramago vai além de uma simples abordagem biográfica ou de uma leitura crítica centrada no embate entre o poeta e as forças dominantes de seu tempo, como

a nobreza estagnada e o clero autoritário e intolerante. Disserta, na verdade, sobre o vício cíclico da sociedade portuguesa de desvalorização de seus intelectuais. Em suas próprias palavras sobre a concepção da obra:

A minha peça [Que farei com este livro?] não pretendeu desfigurar ou imobilizar a História, mas articular dialeticamente o homem com o seu tempo. Não pretendi mistificar nem romantizar Camões, mas trazê-lo até junto de nós para projetar alguma luz reveladora sobre o presente. (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 182).

4.0. Considerações finais

As reflexões aqui desenvolvidas revelam uma constante na tradição literária portuguesa: a necessidade cíclica de promover uma tomada de consciência sobre os processos de desgaste cultural e social e de repressão que marcam o país. Essa literatura, constantemente atravessada por um imaginário coletivo permeado pelo catolicismo e pela submissão a forças político-sociais externas ou internas, tenta, de forma insistente ao longo dos séculos, despertar o povo português para uma verdade silenciada, de que o desconhecimento da própria história leva à repetição contínua de seus erros, e que um dos meios de maior eficácia para combater esse ciclo é valorizar suas figuras intelectuais. A citar Saramago em vias de cessar nosso raciocínio:

Em tempos disse que Portugal estava culturalmente morto. Talvez o tenha dito em determinado momento, mas também o diria hoje por que Portugal não tem ideias de futuro, nenhuma ideia do futuro português, nem uma

ideia que seja sua, e vai navegando ao sabor da corrente. A cultura, apesar de tudo, tem sobrevivido e é aquilo que pode dar do país uma imagem aberta e positiva em todos os aspectos, seja no cinema, na literatura ou na arte – temos grandes pintores que andam espalhados pelo mundo. Mas o Almeida Garret definiu-nos de uma vez para sempre e de uma maneira que se tem de reconhecer que é uma radiografia de corpo inteiro: “O país é pequeno e a gente que nele vive também não é grande”. É tremenda esta definição, mas se tivermos ocasião de verificar, desde o tempo do Almeida Garret e, projetando para trás, efetivamente o país é pequeno [...] mas o que está em causa não é o tamanho físico do país, mas a dimensão espiritual e mental dos seus habitantes. (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 69).

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ALVES, Daniel Vecchio. Um poeta cansado de ser estátua: refigurações saramaguianas de Luís de Camões. **Revista Desassossego**, v. 14, n. 28, p. 106-124, 2022.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. Almeida Garret: o texto, o intertexto e as margens do texto na representação do escritor. **Scripta**, v. 3, n. 5, p. 142-154, 1999.
- BERARDINNELI, Cleonice. Camões e (m) Garret. In **Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- CÁDIMA, Francisco Rui. Imprensa, Poder e Censura. Elementos para a história das práticas censórias em Portugal. **Revista Media & Jornalismo**, v. 9, n. 22, p. 101-129, 2013.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Livraria Lello. Porto, Portugal. 2018.

CLEMENTE, Elvo. Garrett: irradiador de cultura. **Letras de Hoje**, v. 34, n. 1, 1999

CHARTIER, Roger. Literatura e história. **Topoi** (Rio de Janeiro), 2000, 1: 197-216.

COSTA, José Horácio de Almeida Nascimento. **José Saramago: o período formativo**. Yale University, 1994.

DUARTE, Lélia Parreira; MALARD, Letícia; MIRANDA, Wander Melo. José Saramago, tecedor da história. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 9, n. 12, p. 90-100, 1988.

GARRETT, Almeida. **Camões**. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1946.

JORGE, Silvio Renato. Um livro e seus usos: Camões, Saramago e a escrita do Império. **Abril: Revista do Estudos de Literatura Portuguesa e Africana-NEPA UFF**, v. 3, n. 4, p. 23-29, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. Romantismo, Camões e a Saudade. *In: Ver é ser visto: fragmentos essenciais*. Lisboa: Gradiva, 2021.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Boitempo Editorial, 2015.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Intensa polêmica oitocentista sobre a epopeia de Luís de Camões. **A epopeia em questão: debates sobre a poesia épica no século XIX**. São Leopoldo: Edições Makunaima, p.49-91, 2019

MOSER, Gerald M. Camões' Shipwreck. **Hispania**, 1974, 213-219.

NOGUEIRA, Carlos. Teatro para Luís de Camões: Que farei com este livro? **Revista da Anpoll**, v. 53, n. 3, p. 112-128, 2022.

PARKER, Jack Horace. Almeida Garrett and Camões. **Hispania**, 18-22, 1955.

PIERCE, Frank. Ancient History in "Os Lusíadas". **Hispania**, p. 220-230, 1974.

REIS, Carlos António Alves dos, PIRES, Maria da Natividade. **História crítica da literatura portuguesa**. Madison: Editorial Verbo, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Editora Perspectiva 2020.

SARAMAGO, José. **O que farei com este livro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. **Os poemas possíveis**. Porto, Porto Editora, 2014.

SARLO, Beatriz. Literatura e historia. **Boletín de historia social europea**, n. 3, p. 25-36, 1991.

VIEIRA, Padre Antônio. **Sermões**. São Paulo, Ebooks Brasil, 2000.

ZILBERMAN, Regina. Almeida Garrett e o cânone romântico. **Letras de Hoje**, v. 31, n. 4, 1996.

ZILBERMAN, Regina. Epopeias nacionais ou heróis nacionais: eis a questão. **A epopeia em questão: debates sobre a poesia épica no século XIX**. São Leopoldo: Edições Makunaima, 2019. p. 22-48, 2019.

ZURBACH, Christine. A voz de José Saramago no seu teatro. **COLOQUIO LETRAS**, p. 151-162, 1999.

Acervo e nação: a revista brasileira e a constituição de um patrimônio literário para o Brasil

Andrezza A. Velloso

Introdução

O presente artigo objetiva refletir sobre o periódico Revista Brasileira (RB), berço da Academia Brasileira de Letras (ABL) e coordenado por tal instituição literária desde 1941, enquanto uma espécie de acervo simbólico da literatura nacional, alinhado a um projeto elitista de constituição de um patrimônio literário brasileiro. Acredita-se que esse perceptível projeto de Brasil inspirou a ABL a recuperar e difundir um periódico que pretendia representar “uma tradição, um elo numa corrente que já vem do século passado e que visa prosseguir pelo nosso e penetrar no século futuro” (Academia, 1941). Com isso, a RB assume o papel de mediadora de um discurso de memória literária, operando como instância de legitimação de nomes, obras e valores associados à cultura letrada brasileira.

As reflexões em torno de tal objeto partem do contexto em que a ABL retoma o periódico, outrora publicado sob a editoração de nomes como Candido Batista, José Veríssimo e Nicolau Midosi, em 1941, ano em que a ditadura varguista alcançava seu ápice no fortalecimento do controle estatal e consolidava o projeto nacionalista do Estado Novo. Nesse

cenário, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, já desempenhava um papel fundamental na produção dos periódicos que circulavam no Brasil, supervisionando sua circulação e incentivando a veiculação de conteúdos que exaltavam a figura de Getúlio Vargas e reforçavam o ideal de unidade nacional promovido pelo regime. (Fausto, 2006).

Tendo em vista que o esforço editorial para viabilizar determinados produtos literários extrapola as páginas impressas ao final do processo, e considerando os diversos agentes e mediações envolvidos na conformação desses objetos, este estudo se limita a algumas percepções sobre o empreendimento editorial da ABL em algumas edições específicas da quinta fase do periódico, iniciada em 1941. Embora o período do referido recorte editorial da Revista Brasileira pela Academia tenha se estendido até 1966, o recorte aqui adotado privilegia as edições inaugurais, que carregam elementos paratextuais e simbólicos capazes de revelar o tipo de discurso e de memória que se buscava consagrar. (Genette, 2009) Dada a complexidade de trabalhar com um periódico tão volumoso em um espaço limitado, foi necessário restringir os dados mobilizados à compreensão da RB enquanto articuladora de um patrimônio literário imaterial, ainda pouco abordado pela historiografia cultural, sobretudo no que se refere à atuação de instituições de prestígio no campo simbólico da literatura brasileira. Contudo, saliento que este artigo é um desdobramento lateral, resultado de estudos paralelos desenvolvidos no âmbito da investigação mais ampla e detalhada que atualmente conduzo sobre a supracitada

fase da Revista Brasileira, publicada entre 1941 e 1966 – foco central da minha pesquisa de doutorado.

Ao contrário dos estudos que privilegiam manifestações como o cordel ou produções de base regional, propõe-se aqui um olhar crítico sobre a construção de uma memória literária elitista, erudita, institucionalizada e centralizadora que foi mediada¹ pela ABL por meio da Revista Brasileira.

Patrimônio, literatura e os discursos de nação: por uma abordagem imaterial

Tradicional e originalmente associada ao reconhecimento e valorização de bens materiais como monumentos e sítios históricos, a concepção de patrimônio cultural foi significativamente ressignificada a partir da virada do século XX a fim de incluir elementos culturais simbólicos, expressivos e intangíveis. O patrimônio imaterial, então, passou a abranger práticas, tradições, saberes e representações que contribuem para a continuidade das formas culturais que estruturam a(s) identidade(s) coletiva(s) a partir dos primeiros anos do século XXI. No Brasil, esse movimento ganhou visibilidade a partir da atuação do Instituto do

¹ Aqui, refiro-me a uma atuação que aproxima a Academia ao papel desempenhado por intelectuais, jornalistas, escritores e outros agentes na transposição de ideias entre diferentes esferas da sociedade. É uma atuação situada historicamente e caracterizada pelas condições de possibilidade de circulação e recepção de discursos. Não se restringe apenas à transmissão de mensagens, mas envolve um trabalho ativo de adaptação, reformulação e, por vezes, reinterpretação que contribui para a construção de sentidos compartilhados e permite a articulação de saberes entre a elite e distintos segmentos sociais. (Gomes; Hansen, 2021).

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)² que promoveu a valorização de manifestações como o samba de roda, a capoeira e o frevo. (Lanari, 2018) Entretanto, o reconhecimento da literatura como parte do patrimônio imaterial tende a privilegiar a literatura de cordel³, secularizando outros tipos de produções vinculadas à cultura letrada popular e às elites intelectuais, e podem não perceber as operações simbólicas que elementos oficiais e institucionalizados conduzem enquanto “construtores” de uma memória nacional.

Partindo de tal perspectiva, o presente artigo propõe deslocar o olhar dos estudos patrimoniais, centrados no ritmo cordelista e nas expressões populares, para refletir sobre a constituição de um patrimônio literário imaterial, entendido aqui não apenas como um conjunto de textos ou autores consagrados, mas como uma rede de discursos, representações, valores e estratégias de consagração que compõem o imaginário nacional sobre o que se entende de “literatura brasileira”. Aqui, a retomada da Revista Brasileira pela Academia Brasileira de Letras em 1941 pode ser compreendida como um arquivo institucional da memória

² Originalmente criado com o nome de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) por meio do Decreto-Lei n° 25/1937, é o primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro. A alteração para IPHAN deu-se em 1979, quando houve a necessidade de expressar um avanço institucional que demonstrasse a evolução da própria concepção de patrimônio e política cultural no país.

³ Reconhecida como Patrimônio Imaterial Brasileiro em 19 de setembro de 2018 pelo IPHAN. O título restringe-se ao gênero literário, objetivando “valorizar os poetas do passado e incentivar os cordelistas do futuro”. (Fundação Casa de Rui Barbosa, 2022, s.p.).

literária nacional — onde se inscrevem práticas editoriais de legitimação de certos modos de narrar e compreender o Brasil.

Como referência teórica para levantar tais proposições, baseio-me principalmente nas contribuições de pesquisadores como Maurice Halbwachs (2006), que afirma que a memória coletiva é sempre uma construção social e institucional, resultado das constantes disputas sobre o que deve ser esquecido ou lembrado coletivamente. Os grupos sociais moldam suas representações do passado com base em marcos simbólicos que dão sentido ao presente, e esse processo é constantemente mediado por instrumentos de registro e transmissão da memória.

Talvez concordem conosco que muitas lembranças ressurgem porque outros homens nos as relembram; concordarão ainda, mesmo quando esses homens não estão fisicamente presentes, que podemos falar de memória coletiva quando evocamos um evento que teve um lugar na vida de nosso grupo, e que quando o contemplamos, o lembramos a partir do ponto de vista desse grupo. (Halbwachs, 2006, p. 19).

Nesse contexto, o projeto cultural do Estado Novo, articulado por meio de instituições como o DIP e reforçado por parcerias e confluências com entidades como a ABL, revela um esforço deliberado em fabricar uma memória nacional coesa, funcional ao ideal de unidade promovido pelo regime (Fausto, 2006). A literatura, nesse cenário, foi mobilizada como elemento estruturante da identidade brasileira, tendo suas formas e protagonistas organizados

sob critérios de representatividade definidos por uma elite intelectual majoritariamente branca, masculina e localizada no eixo Rio-São Paulo (Velloso, 2010).

Outro alocamento teórico é necessário: o que diz respeito ao que é “patrimônio” e como esse conceito influencia na interpretação sobre o periódico aqui proposta. Tal esclarecimento é importante pois, conforme destaca Márcia Chuva (2009), trata-se de um campo de disputas simbólicas, em que a seleção e a consagração de determinados bens imateriais refletem dinâmicas políticas e identitárias. Ademais, os processos institucionais de patrimonialização também devem ser tratados com atenção, pois os agentes político-culturais e seus respectivos discursos ganham destaque central na legitimação dos elementos considerados aptos à preservação (Chuva, 2009).

Embora a categoria de patrimônio imaterial esteja vinculada, sobretudo, a práticas culturais tradicionais, seu horizonte conceitual permite pensar também objetos de circulação cultural mais ampla, como periódicos, quando se reconhece neles uma função ativa na produção e difusão de visões sobre a cultura nacional. Nesse sentido, o anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ao propor uma concepção de patrimônio que inclui não apenas edifícios ou obras de arte, mas também as expressões do espírito criador do povo brasileiro, amplia o entendimento do que pode ou não ser preservado (Andrade, 2002). Considerar um periódico como patrimônio, portanto, exige um alargamento da própria definição de patrimônio, entendido aqui não como um dado fixo, mas como uma construção social

e política que forma e é formada por disputas de memória e de identidade.

Com efeito, a Revista Brasileira pode ser entendida como um desses espaços das disputas de memória, nos termos de Pierre Nora (2012), ao funcionar como um ambiente de fixação simbólica da tradição literária nacional. Mais do que um repositório de textos, a revista opera como instância de consagração e arquivamento de uma narrativa literária do Brasil, participando da configuração de um patrimônio simbólico que naturaliza determinadas estéticas, temas e autores como expressões legítimas da brasilidade. Considerando aqui o conceito de arquivo, como aponta Icleia Thiesen (2009), como algo que deve ser compreendido não como mero depósito passivo de documentos, mas como dispositivo ativo de construção de sentidos, moldado por interesses institucionais e ideológicos. A publicação regular da RB durante os anos 1940, sob coordenação da ABL, evidencia um esforço de curadoria simbólica que associa literatura e nação, passado e identidade, elite e universalidade.

Eis que não há povo sem literatura, mas pode haver literatura sem povo, por mais paradoxal que isso pareça e por mais que contradiga a subordinação absoluta que certas teorias político-sociológicas de hoje tentam operar entre Povo e Cultura. A Cultura não é, por natureza, de um povo. Ela é, por natureza, do homem. E por isso mesmo quanto mais humana, quanto mais universal, mais alto o seu valor. [...] A esse humanismo literário pretende servir a nova fase da Revista Brasileira, que hoje se inicia sob a responsabilidade não de um escritor, nem de uma corrente literária, mas da Academia Brasileira de Letras

que não é de um homem, nem de um grupo, nem de uma escola, mas de todos os brasileiros dignos, de todas as correntes intelectuais ponderosas, de todos os grupos que amem as letras e queiram servi-las com desinteresse, honestidade e valor. (Academia, 1941, p. II).

Nessa dinâmica, ganha relevância a contribuição de Pierre Bourdieu (1996), para quem o campo⁴ literário é espaço de disputa entre agentes dotados de diferentes capitais – econômico, social, cultural e simbólico. A ABL, por sua posição de prestígio e autoridade, atua como instância consagradora, capaz de legitimar estilos, nomes e temáticas que passam a ser reconhecidos como centrais à cultura nacional. O lugar da Revista Brasileira nesse processo torna-se estratégico: ela não apenas reflete as preferências estéticas da instituição, mas também molda o cânone e orienta o modo como a literatura brasileira é percebida e ensinada ao longo do tempo.

Por fim, é fundamental considerar, com Ângela de Castro Gomes (1999), que a construção de uma identidade nacional durante o Estado Novo não se deu exclusivamente por meio do autoritarismo estatal, mas também por alianças e alinhamentos simbólicos entre o poder político e a intelectualidade. Sendo o Rio de Janeiro a então capital do país, é natural que houvesse uma centralidade estratégica

⁴ O *campo* designa um espaço de sociabilidade relativamente autônomo que se estrutura por relações de força e competição entre agentes que estão constantemente disputando por posições e capitais (econômico, social, cultural ou simbólico). Cada campo possui suas próprias regras e formas de consagração; e sua dinâmica depende da posição dos agentes e do tipo de capital que eles detêm (Bourdieu, 1996).

da cultura política carioca nesse momento, entendida como espaço de sociabilidade, negociação e produção de sentidos sobre a nação.

Em relação ao intelectual carioca, o perfil construído é o de um produtor de bens simbólicos que está marcado por uma dupla e contraditória inscrição social. De um lado, ele possuiria um estreito vínculo com o Estado, pois seria com muita frequência um funcionário público, o que o impregnaria de um misto de dependência, atração e desprezo por seu “patrão”. De outro, por não conseguir um grande reconhecimento social ou por não conseguir ascender às altas esferas do poder político, integrando e influenciando suas instituições de maneira profunda, acabaria por eleger a “rua” como seu locus de sociabilidade por excelência, tendo na vida boêmia e na convivência com a população marginal um de seus traços definidores. (Gomes, 1999, p. 26).

Intelectuais, jornalistas, funcionários públicos e artistas construía redes que, ao passo que colaboravam com a manutenção do regime varguista, moldavam seus próprios projetos de modernidade e brasilidade. Essa cultura política, marcada por trocas, ambivalências e acomodações, revela que o nacionalismo estatal foi permeado por mediações culturais e urbanas, muitas das quais se manifestaram em periódicos e outras formas de circulação intelectual (Gomes, 1999). Acredito, então, que a Academia Brasileira de Letras, ao recuperar e institucionalizar a Revista Brasileira nesse contexto, contribuiu diretamente para esse projeto ao buscar consolidar um espaço editorial que reforçava o imaginário carioca de um Brasil moderno,

civilizado, homogêneo e literariamente representado por um conjunto restrito de vozes selecionadas.

Assim, ao pensar a Revista Brasileira como patrimônio literário imaterial, desloca-se o foco da materialidade dos bens culturais para os processos simbólicos de consagração, exclusão e memória operados por instituições de prestígio. Trata-se de ampliar a noção de patrimônio, compreendendo-o não apenas como acervo de objetos consagrados, mas como arena de disputas e legitimações que envolvem agentes, discursos e estratégias de poder. Nesse sentido, a cultura letrada assume papel ativo na fabricação de uma ideia de nação que, embora alicerçada em um discurso de pluralidade, se estrutura a partir de hierarquias marcadas por classe, raça e gênero. Reconhecer a dimensão patrimonial desse periódico é, portanto, reconhecer também os limites e as tensões do projeto de brasilidade que ele ajuda a produzir e a sustentar.

A ABL e a Revista Brasileira no projeto cultural do Estado Novo: entre memória, arquivo e consagração

Reconhecido como o marco autoritário da Era Vargas, o Estado Novo (1937-1945) instituiu um regime fortemente centralizador na figura de Getúlio Vargas e nacionalista, orientado pela premissa da construção de uma unidade nacional (e nacionalizante) que existia sob controle direto e repressivo do governo federal. O projeto varguista de nação não se restringiu ao campo político, mas estendeu-se também à esfera simbólica, promovendo uma reconfiguração das formas de produção, circulação e legitimação cultural. Vargas não pretendia afirmar seu poder político e influência apenas pela força, mas também com a criação de

uma memória coletiva que consolidasse uma ideia moderna e específica de país — e associasse tal brasilidade à figura imponente do então presidente. Sob a supervisão do recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, os meios de comunicação e as instituições culturais foram integrados à tarefa de moldar um imaginário nacional compatível com os ideais do regime (Fausto, 2006).

Paralelo a este contexto, destaca-se também a Academia Brasileira de Letras, instituição criada em 1897 com o objetivo de consolidar uma literatura nacional nos moldes das academias europeias que consagrou para si um espaço privilegiado para afirmação de seu papel como guardião da cultura letrada no Brasil (Gomes, 2022). Embora juridicamente autônoma em relação ao Estado, a ABL estabeleceu raízes significativamente simbólicas e ideológicas que a encaixaram no projeto nacionalista do Estado Novo. A quinta fase da Revista Brasileira, coordenada diretamente pelo então presidente da Academia, Levi Carneiro⁵, passou a refletir uma proposta de nação calcada na exaltação de valores como tradição, unidade, civilidade e continuidade histórica — alinhando-se, assim, à lógica cultural imposta pelo DIP.

⁵ Jurista, escritor e membro da ABL, Levi Carneiro teve atuação que evidencia a presença ativa de uma elite intelectual católica na condução editorial do referido periódico. O presente artigo é um excerto da minha pesquisa de doutoramento que está em percurso no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGHIS/UFMG) e visa investigar o papel de tal elite intelectual católica na condução editorial da Revista Brasileira entre 1941 e 1966, analisando o modo como esses intelectuais utilizaram o periódico como espaço de legitimação simbólica de um projeto nacional pautado por valores morais, tradicionalistas e nacionalistas.

Não será apenas a Revista Brasileira mais uma revista lançada nos meios literários de nossa terra. Representa uma tradição, um elo numa corrente que já vem do século passado e que visa prosseguir pelo nosso e penetrar no século futuro. A literatura é, sem dúvida, e acima de tudo, uma expressão do espírito. E, como tal, recomeçando em cada autor e em cada obra a sua grande aventura de descobrimento e de criação. (Academia, 1941, p. I).

Outro elemento interessante é o fato de que provavelmente a escolha da RB como espaço de validação e reconhecimento de tal memória nacional não se dá de forma aleatória. Considerada o “berço” da ABL, a Revista Brasileira reuniu nos *porões da revista* nomes como Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Olavo Bilac e outros intelectuais que, no final do século XIX, já buscavam construir uma definição de literatura nacional ancorada em ideais de civilização, progresso e unidade (Rodrigues, 2003). Ao retomar esse periódico histórico em plena vigência do Estado Novo, a ABL não apenas homenageia sua origem institucional, mas também busca reforçar simbolicamente a continuidade entre os fundadores da literatura brasileira e o projeto nacionalista vigente, conferindo à revista o papel de ponte entre o passado ilustre da intelectualidade⁶ e a

⁶ Designa a construção, por vezes idealizada, de uma tradição intelectual nacional associada a figuras consagradas, vinculadas a instituições de prestígio (como a Academia Brasileira de Letras, o IHGB, universidades e periódicos influentes), e cuja autoridade simbólica é frequentemente evocada para legitimar discursos contemporâneos (Gomes, 2005).

modernidade autoritária⁷ do presente. A Revista Brasileira, portanto, carrega não só uma função editorial, mas uma missão histórica: a de atualizar e reafirmar um cânone construído sob os valores das elites letradas, apresentando-o como expressão legítima e supostamente incontestável da identidade nacional.

A Revista também é uma estratégia interessante por comportar em si, à época de sua recuperação, uma história particular que evidenciava elementos valorizados pelo regime político então vigente. Criada em 1855, quando o país ainda estava sob o domínio imperial e inserido em uma cultura letrada fortemente marcada pelos ideais da monarquia ilustrada, a RB enfrentou diversos percalços típicos dos periódicos oitocentistas, que dificultaram sua consolidação e circulação. Entre os principais entraves, destacam-se as frequentes interrupções na publicação das edições (motivadas por problemas financeiros, repressões políticas ou mudanças nos propósitos editoriais), que resultaram em alterações significativas ao longo do tempo. Essas transformações conferiram ao periódico quatro fases distintas antes de 1941⁸, cada uma delas constituindo, por

⁷ Expressão que se refere à forma específica como o ideário modernizador foi apropriado por elites intelectuais e políticas no Brasil, sobretudo durante a Primeira República, articulando projetos de modernização social, cultural e institucional a formas autoritárias de organização do poder (Velloso, 2010).

⁸ Conforme divisão determinada pela Academia Brasileira de Letras, a trajetória da Revista Brasileira pode ser dividida em nove fases: I) 1855-1861 – fase inaugural, conduzida por Cândido Batista; II) Fase Midosi 1879-1881 – conduzida por Nicolau Midosi e que consta a primeira publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; III) Fase Veríssimo 1895-1899 – conduzida por José Veríssimo e marcada pela fundação da Academia Brasileira de

si só, um campo fértil de investigação para estudiosos das edições e dos impressos, como Eliana Dutra, Rachel Bertol e Moema de Rezende Vergara, que já se dedicaram à análise crítica da Revista Brasileira sob diferentes perspectivas.

Extrapolando a função de uma mera reprodutora do discurso oficial, a ABL agiu como colaboradora ativa na consolidação de uma memória literária nacional seletiva, escolhendo vozes e repertórios que atendiam aos seus próprios critérios de legitimidade cultural, ainda que estes dialogassem com os interesses ideológicos do regime. (Rodrigues, 2003) Tal atuação confere à Revista Brasileira um estatuto particular: o de um arquivo literário institucional, cujas escolhas editoriais contribuíram para a formulação de um cânone compatível com o projeto simbólico do Estado Novo.

Como apontado por Thiesen (2009), arquivos não são repositórios neutros de documentos, mas estruturas organizadas por dispositivos de poder que definem o que será lembrado, em que termos, e quem terá direito à voz. A retomada da Revista Brasileira pela Academia Brasileira de Letras deve ser compreendida à luz desse enquadramento: o periódico não apenas preservava textos, mas operava como instância de consagração e silenciamento. Nesse sentido,

Letras pelos escritores que circulavam na editoração da Revista; IV) 1934-1935 – breve fase conduzida por Batista Pereira; V) 1941-1966 – marcada pela retomada do periódico pela ABL e conduzida por Levi Carneiro; VI) 1975-1980 – conduzida por Josué Montello e profundamente impactada pelo regime militar em vigência no país; VII) 1994-2011 – conduzida por João de Scantimburgo; VIII) 2012-2018 – conduzida por Marco Lucchesi; IX) desde 2018 – conduzida por Cícero Sandroni.

é possível entender a revista como lugar de memória⁹, um espaço em que o passado é fixado sob formas narrativas e autorais específicas, transformando-se em referência da identidade cultural da nação.

Entre 1941 e 1945, período em que a referida quinta fase permaneceu ativa durante o Estado Novo, a Revista Brasileira publicou 228 textos, distribuídos em 16 volumes com média de 200 páginas em cada edição. Esses números revelam não apenas o fôlego editorial da publicação, mas também a densidade de seu conteúdo enquanto acervo literário do Brasil oficial. No conjunto de 134 autores publicados nesse período, observa-se a prevalência de nomes que já circulavam no campo intelectual de prestígio, como Afonso Arinos de Melo Franco, Afrânio Coutinho, Augusto Meyer, José Oiticica, entre outros. Tais autores compartilhavam, para além do capital simbólico acumulado em suas respectivas e anteriores trajetórias, vínculos com uma determinada sociabilidade letrada: homens brancos, em sua maioria pertencentes à elite urbana e cultural carioca, ocupando espaços de legitimidade institucional — como a própria ABL ou demais órgãos estatais relacionados à educação e cultura. (Sevcenko, 2003) São produções, por vezes ensaísticas e voltadas à reflexão histórica e crítica literária, que assumiam o papel de mediação entre o projeto

⁹ Conceito proposto por Pierre Nora para designar espaços materiais, simbólicos ou funcionais, nos quais a memória coletiva se cristaliza e se preserva, especialmente em contextos de ruptura entre o passado vivido e o presente. São construções que buscam manter viva uma identidade histórica em tempos marcados pelo esquecimento e pela aceleração da história (Nora, 1993).

nacionalista e a tradição letrada que a Revista Brasileira aparentemente buscava consolidar.

A publicação desses autores na revista não pode ser compreendida como fruto do acaso ou simples deferência à qualidade literária. Trata-se de uma escolha institucional orientada por critérios de pertencimento simbólico: o valor de um texto está, nesse caso, associado à capacidade de representar um modelo ideal de brasilidade que é culto, civilizado, moderno e harmonizado (Gomes, 2022). Nesta chave, ao coordenar a RB, a ABL posiciona-se como agente central desse processo, atuando como curadora e validadora de uma memória literária que pretende abarcar a nação em detrimento do recorte a partir de critérios de classe, raça e gênero. A Revista Brasileira, então, difunde a literatura enquanto performa um projeto de nação, selecionando quem tem direito a falar em nome do e sobre o Brasil.

Essa curadoria, contudo, não se limita à seleção de nomes. O conteúdo das edições revela também uma preocupação com a diversidade regional, com a inclusão de textos que evocam figuras como o “sertanejo”, o “negro”, o “indígena” ou o “nordestino”. Essa representação da diferença, entretanto, é filtrada por estereótipos e idealizações que convergem para um retrato unificado do Brasil — diverso, mas harmonioso; múltiplo, mas coeso (Velloso, 2010, p. 17). Assim, o que se celebra como pluralidade, na verdade, reafirma um projeto centralizador que transforma a diferença em folclore e a diversidade em adorno da unidade nacional.

Tem a Academia [**Brasileira de Letras**] de servir, a um tempo, ao movimento de aproximação nacional, para fortalecer a unidade nacional, e ao movimento de aproximação internacional, para expansão do pan-americanismo. Dar a esses movimentos base sólida, pela difusão cultural, pelo conhecimento e aprêço da obra intelectual. Contribuir para a perfeita, benéfica vinculação espiritual entre os Estados do Brasil e do Brasil com as nações da América. Fortalecer o pensamento do Brasil, nacionalizá-lo, latinizá-lo, americanizá-lo. (Carneiro *apud* Academia, 1941, p. 248, grifo nosso).

Ao abordar o momento histórico em questão, é imprescindível que se considere um dos principais debates intelectuais do período: o modernismo brasileiro. Nesse sentido, torna-se necessário reconhecer a constituição heterogênea e localmente situada do movimento cultural, cujas expressões variaram significativamente a depender das demandas sociopolíticas e culturais pertencentes a cada contexto regional. Como observa Ângela de Castro Gomes (2022), o movimento modernista no Brasil deve ser pensado como um processo contínuo e marcado pelas inúmeras negociações estabelecidas entre a inovação e a tradição.

A modernidade cultural brasileira não poderia ser pensada como restrita a uma súbita e original descoberta, devendo ser analisada de forma processual e em íntima conexão com as ambiências urbanas e regionais que demarcavam as trajetórias individuais e coletivas dos intelectuais do país. (Gomes, 2022, p. 12).

Portanto, apesar da autointitulação enquanto instituição que guarda a literatura e a língua portuguesa em âmbito nacional, a ABL está alinhada à defesa dos ideais defendidos pela elite intelectual carioca e não necessariamente atende à pluralidade dos discursos intelectuais a nível nacional. Em São Paulo, por exemplo, é identificada a consolidação de uma vertente mais programática do modernismo, associada à Semana de Arte Moderna de 1922 que popularizou o movimento paulista como aquele que representaria o Modernismo Brasileiro. Por outro lado, há também o modernismo mineiro que assumiu feições mais espiritualizadas e introspectivas que ancoravam a valorização do interior, da mineiridade e da religiosidade como características inerentes à identidade nacional brasileira (Mafra, 2020). Há, ainda, toda a gama de autores e obras que fogem do eixo sudestino e compõem a opositora proposição dos *regionalismos literários*¹⁰ — demonstrando a profunda pluralidade de posições e sugestões que efervesciam no cenário intelectual brasileiro nas décadas de 1930 a 1950.

O Rio de Janeiro, portanto, surgia como mais uma das possibilidades de definição do movimento modernista

¹⁰ Em síntese, trata-se de uma vertente modernista que, na década de 1930, surgiu a partir da reunião de ficcionistas que “desenvolveram o regionalismo brasileiro à luz dos princípios estéticos postos em vigor pelo modernismo, compreendendo o que se denominou o ‘Romance do Nordeste’” (Bueno, 2012, p. 19). Do Romance do Nordeste, outros ficcionistas das mais diversas regiões do Brasil passaram a mobilizar a literatura como forma de defesa da autonomia e relevância de seus respectivos territórios — compreendendo, assim, que a Literatura Brasileira é construída de forma diversa e multiterritorial, não sendo possível resumi-la em uma única categoria ou estilo literários (Bueno, 2012).

brasileiro. O discurso carioca, entretanto, possuía maior peso a nível nacional por corresponder à cidade que atendia como capital do país e, portanto, abrigava institucionalmente o centro político e cultural da nação. Sendo assim, o movimento modernista do Rio de Janeiro se desenvolveu de forma particular, em diálogo constante com as instituições oficiais e com o poder público, configurando-se como uma modernidade mais negociada, que buscava conciliar inovação formal com uma reafirmação das tradições literárias nacionais (Gomes, 2022).

Diante deste cenário, é possível identificar, então, que a Academia Brasileira de Letras e a Revista Brasileira se consolidam enquanto espaços privilegiados de mediação entre a modernidade e o projeto nacional. Em vez de promover uma ruptura radical com o passado, o modernismo carioca procurava sua legitimação por meio da tradição, buscando estabelecer uma relação entre a erudição e a brasilidade. A publicação de textos de autores vinculados a esse eixo institucional demonstra o esforço em construir uma ideia de modernidade associada não apenas a construção de um cânone respeitoso, mas também que ampliasse significativa e seletivamente os critérios de pertencimento simbólico, reforçando a hegemonia de uma elite intelectual masculina, branca e urbana.

[A Literatura] É o fruto de um passado e será tanto mais forte, rica e expressiva, quanto mais expressiva, rica e forte for a seiva que lhe tenham transmitido seus antepassados. Filha do passado, herdeira dos valores que antes dela a enriquecerem com o fruto de seu gênio, de suas vigílias, de seu sofrimento criador, — eis o motivo porque a

literatura que despreza a tradição está fadada a desaparecer depressa. Respeitar o passado é uma condição de ser respeitada no presente. Eis porque a Academia, no seu labor mais fecundo, é uma casa que procura defender e valorizar o passado das letras brasileiras. Eis porque esta Revista deseja ser expressão dêsse respeito religioso que ela vota às grandes obras de espírito dos homens de nosso passado literário. (Academia, 1941, p. II-III, grifo nosso).

Corroborando com tal análise, autoras como Carolina Nabuco, Dinah Silveira de Queiroz e Maria de Lourdes de Paula Martins expressam parte da tímida participação feminina entre as páginas da Revista. Embora presentes, as mulheres são numérica e simbolicamente minoradas, ratificando a compreensão que se tem sobre a seletividade de um projeto de canonização que restringe o espaço da autoria feminina (Telles, 1992). A baixa representatividade das mulheres (sobretudo a completa ausência daquelas de vozes negras ou populares) evidencia o caráter excludente nesse esforço de construção da identidade literária brasileira, calcado na figura de um sujeito letrado ideal: masculino, branco, culto e politicamente alinhado.

A ausência de autores negros ou indígenas, bem como a escassez de mulheres, revela as limitações desse projeto de memória literária. Ainda que vozes como a de Raquel de Queiroz ou Sérgio Milliet tragam tons progressistas ao debate intelectual, a hegemonia de discursos conservadores permanece como traço dominante. A análise da Revista Brasileira sob essa chave permite compreender como o patrimônio literário institucionalizado é também um patrimônio seletivo e excludente, no qual a nação é

narrada a partir de lugares de poder e privilégio — apesar de um discurso que busque demonstrar e reconhecer uma suposta unidade construída a partir da pluralidade cultural.

A literatura é, sem dúvida, e acima de tudo, uma expressão do espírito [...]. Sofre a influência do meio em que vive. É ocidental, é americana, é brasileira — como pode ser oriental, asiática, chinesa. O gênio dos povos se manifesta, por sua literatura, mais do que por qualquer das outras formas de expressão. (Academia, 1941, p. II).

Em suma, ao se tornar editora da Revista Brasileira durante o Estado Novo, a Academia Brasileira de Letras não apenas reforçou sua autoridade simbólica como também colaborou ativamente para a construção de uma identidade literária nacional que, sob a aparência de universalidade, reproduzia as hierarquias do campo cultural. A revista funcionou como instrumento de consagração e arquivo da memória oficial, inserindo-se no esforço mais amplo de institucionalização de um patrimônio literário que servia tanto à legitimação do regime quanto à auto validação da própria elite intelectual que lhe conduzia.

A literatura como patrimônio: fundamentos críticos para uma aproximação teórico-metodológica

Relacionar literatura e patrimônio pode, em um primeiro momento, aparecer como uma sugestão insólita. De um lado, temos a literatura enquanto campo de produção do simbólico, caracterizada pelas diversas disputas estéticas, institucionais e editoriais inerentes à sua produção. (Sevcenko, 2003) Por outro lado, confronta-se com a definição

tradicional de patrimônio, que vincula a noção de bem a ser preservado – muitas vezes com ênfase em uma materialidade e em um suposto valor histórico intrínseco (Chuva, 2009).

No entanto, observar os modos pelos quais determinados textos literários são selecionados, valorizados, consagrados e difundidos permite a identificação da expressão (ou do desejo de uma expressão) da identidade nacional. Ou seja, é evidente que a relação entre ambos os conceitos não apenas é possível como também é uma estratégia interessante para a compreensão dos mecanismos sociais de construção da memória cultural e, neste caso, nacional.

Pesquisadores como Márcia Chuva (2009) destacam como o patrimônio não se configura apenas enquanto uma herança neutra do passado, mas também como uma construção sociopolítica e cultural voltada à produção de identidades coletivas no presente. Sendo assim, a definição daquilo que é considerado “digno” de preservação diz mais respeito sobre os interesses e disputas atuais do que sobre o valor intrínseco, e supostamente inquestionável, de um bem. A patrimonialização pode ser compreendida como um ato de poder, um movimento de escolha e consagração que envolve a anuência de instituições, especialistas, narrativas históricas e regimes de sensibilidades. Tal processo, quando aplicado à análise literária, apresenta-se como um convite a repensar a formação dos cânones que, então, não apenas são compreendidos como operação estética ou historiográfica, mas também (e, defendo, principalmente) uma prática *patrimonializante*: uma forma de fixar certos textos, autores e estilos como representantes legítimos da cultura nacional.

Pierre Bourdieu (1996), ao analisar e caracterizar as estruturas de funcionamento do campo literário, argumenta que a consagração de uma obra se relaciona mais com a sua inserção em redes de legitimação simbólica do que ao valor artístico em si. Enquanto campo de análise, a literatura exige lógicas específicas de hierarquização e distinção que são construídas por diversos agentes que atuam como instâncias de legitimação editoriais (editoras, críticos, autores, instituições acadêmicas e literárias etc.). Essa perspectiva aproxima a produção literária à patrimonialização na medida em que ambos os processos estão relacionados a disputas por visibilidade, duração histórica e autoridade cultural. A canonização de um autor faz com que sua obra passe a ser lida, ensinada, celebrada e musealizada; transformando-a, em certa medida, em patrimônio da nação.

Sendo assim, é interessante retomar o anteprojeto proposto por Mário de Andrade em 1936 para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN. Nele, Andrade esboçava a compreensão ampliada de patrimônio que não se limitava à materialidade de edifícios ou objetos de arte, mas que também considerava as manifestações do “espírito criador do povo brasileiro” (Andrade, 2002, p. 271) como relevantes ao processo de preservação da memória nacional, englobando formas de expressão imaterial como a música, a dança, as tradições orais e as práticas culturais e religiosas regionais.

Definição: Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou

erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil. (Andrade, 2002, p. 275).

Embora a literatura não fosse diretamente contemplada nesta proposição, a lógica de valorização da diversidade cultural de Mário de Andrade abria margem para a reflexão da literatura enquanto parte do espírito coletivo que o Estado buscava reconhecer e preservar. Tal visão associa-se à noção contemporânea de patrimônio cultural imaterial, institucionalizada no Brasil a partir dos anos 2000 – mas com raízes em debates que retomam o início do século XX (Lanari, 2018).

A literatura pode ser compreendida como um tipo de patrimônio cultural imaterial na medida em que seus efeitos sociais e suas funções identitárias extrapolam o suporte físico ou digital dos livros. Trata-se de uma expressão enraizada nas práticas sociais, nos valores coletivos e nos imaginários que foram construídos e compartilhados – atendendo, assim, aos aspectos centrais para a definição de patrimônio segundo a Convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2003 (Lanari, 2018). Assim, a literatura passa a ser lida como patrimônio e se revela como espaço de mediação entre passado e presente, memória e identidade, o dito e o não dito.

Portanto, a noção da literatura como patrimônio não se restringe à consagração de autores clássicos ou à musealização de manuscritos raros. A proposta aqui apresentada, sobretudo, visa o reconhecimento da seleção de textos

que integram o imaginário nacional também como uma forma de administração da memória coletiva (Halbwachs, 2006). Como propõe Pierre Nora (2012), os “lugares de memória” são criados quando há consciência da perda ou da fragilidade da experiência vivida, sendo articulados como dispositivos de compensação e fixação simbólica em uma cultura marcada pelo esquecimento. O cânone literário, sobretudo aquele mediado por instituições como a Academia Brasileira de Letras, pode ser compreendido como um desses lugares, pois a ABL (por meio da Revista Brasileira) filtra, seleciona, transmite e preserva os modos ideais para si de ser e imaginar o Brasil.

Ademais, o reconhecimento da literatura enquanto patrimônio é um processo seletivo que carrega marcas consideráveis de exclusão. A formação do cânone literário brasileiro (e, portanto, o que se considera o patrimônio literário nacional), à época aqui evocada, se deu a partir da centralidade de determinados sujeitos sociais majoritariamente pertencentes a uma elite urbana (Velloso, 2010). A pouca representatividade feminina, negra, indígena ou periférica no repertório oficial da literatura brasileira, conforme reconhecido pela ABL, evidencia a restrição de uma concepção de patrimônio que reproduz as assimetrias históricas.

Ao propor uma aproximação entre Literatura e Patrimônio, o que se pretende não é apenas celebrar a importância cultural dos textos literários, mas sim questionar os modos pelos quais eles foram e são legitimados como representativos da nação. O reconhecimento da literatura como veículo do patrimônio cultural imaterial exige, assim, uma crítica às estruturas de poder que determinam o que é digno de

ser lembrado, quem pode ser autor da “memória nacional” e quais vozes são interessantes de serem silenciadas. Tal abordagem é especialmente relevante no caso da Revista Brasileira, cuja função editorial e relação institucional a posicionam no centro de um projeto canonizador, patrimonializante e fixado em um repertório literário nacional sob critérios marcadamente seletivos.

Refletir a respeito da Literatura enquanto patrimônio é, por fim, um exercício de análise crítica da cultura, política e sociedade. É compreender que os escritos literários, independente do modo e suporte que os expressem, não apenas contam histórias, mas também constroem noções de pertencimento, identidade e fronteiras simbólicas. (Sevcenko, 2003) E é nesse cruzamento entre a crítica literária, a história cultural e os estudos do patrimônio que se torna possível investigar como a literatura brasileira foi organizada como um legado a ser preservado (e disputado).

Considerações finais

O reconhecimento da Revista Brasileira enquanto um arquivo do patrimônio literário do Brasil implica identificar sua função como dispositivo ativo na produção de uma memória literária nacional, para além de sua existência enquanto veículo de circulação de textos literários. Ao reunir em si a seleção de obras e autores que foram aprovados pela curadoria tutelada pela Academia Brasileira de Letras, a RB construiu um repertório que não apenas reflete, mas molda o cânone literário brasileiro. Assim, ela funciona como um arquivo: um sistema regulador do que pode ser dito, lembrado e valorizado em determinada formação discursiva (Thiesen, 2009). Para além de um repositório

passivo de textos, o periódico apresenta-se como um espaço de enunciação e legitimação, no qual determinados sujeitos e estilos ganham visibilidade em detrimento de outros que são silenciados e/ou marginalizados.

A associação entre o arquivo e o patrimônio cultural imaterial permite compreender como a Revista Brasileira articulou a patrimonialização da literatura sob critérios específicos e institucionais, vinculados à elite intelectual urbana e carioca. A consagração de determinados nomes, e o apagamento de outros, não se deu apenas por mérito abstrato da literatura, mas por sua aderência a um modelo idealizado de brasilidade — compatível com o projeto de nação promovido tanto pelo Estado Novo de Getúlio Vargas quanto pela própria ABL. Como destacado por Márcia Chuva (2009), os processos de patrimonialização são sempre políticos e seletivos, sendo o patrimônio menos uma herança consensual do passado do que uma construção discursiva voltada à produção de identidades coletivas. Assim, enaltecer alguns autores e silenciar outros indica uma atuação da RB como agente de memória (e esquecimento) que reforça as fronteiras simbólicas da cultura letrada nacional.

Portanto, a Revista Brasileira pode ser compreendida como uma expressão do patrimônio literário imaterial que, apesar de estruturada em uma materialidade impressa, opera fundamentalmente nos níveis simbólico e institucional. Sua força extrapola os textos veiculados em suas páginas e apresenta uma autoridade cultural que define o que é, e o que não é, a literatura brasileira digna de ser lembrada. Inserida no coração de uma modernidade autoritária e centralizadora, a RB participou ativamente da

fabricação de uma ideia de cultura nacional que, apesar de aparente e discursivamente plural, se molda pelas exclusões de classe, gênero, raça, alinhamento ideológico e região geográfica do país. Recuperar o periódico como arquivo é, então, uma proposta de análise crítica sobre os mecanismos de canonização e patrimonialização que sustentam a literatura brasileira como campo e identidade.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**. Rio de Janeiro: Rocco/Lapa, 1996.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (ABL). Disponível em: <https://www.academia.org.br/>. Acessado em 14 ago. 2022.

ACADEMIA Brasileira de Letras. As quatro fases da “Revista Brasileira”. *In*: ACADEMIA Brasileira de Letras. **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1941, p. 248-249.

ACADEMIA Brasileira de Letras. Notícias. *In*: ACADEMIA Brasileira de Letras. **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1941, p. 246-248.

ANDRADE, Mário. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro: IPHAN, n. 30, p. 270-287, 2002.

ASSIS, Machado de. A nova geração. *In*: ESCRIPTÓRIO da Revista Brasileira. **Revista Brasileira**, tomo segundo. Rio de Janeiro: N. Midosi Editor, 1879, p. 373-413.

BENJAMIN, Walter. **História da literatura e ciência da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

BERTOL, Rachel. Revista Brasileira, dirigida por José Veríssimo: motor de uma geração. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 35, n. 103, online, 2020, p. 1-17.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUENO, Luís. Divisão e unidade no Romance de 30. *In*: WERKEMA, Andréa Sirihal (et al) (orgs). **Literatura Brasileira**: 1930. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 16-37.

CARNEIRO, Levi. **Discurso de posse**. *In*: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (ABL). Disponível em: <https://www.academia.org.br/>. Acessado em 14 ago. 2022.

CALDEIRA, Ana Paula Sampaio. O tempo das revistas. **Varia Historia**, vol. 34, n. 65, Belo Horizonte, mai./ago. 2018, p. 301-304.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2021.

CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de sociomuseologia**, v. 19, n. 19, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUCHET, Pierre. Cânone e cultura: os clássicos e a construção do patrimônio literário. *In*: CHAUCHET, Pierre; ZILBERMAN, Regina; FRANCO, Mary Elizabeth. **Literatura e memória cultural**. São Paulo: Editora Unifesp, 2021. p. 37-54.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os Arquitetos da Memória**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CUNHA, Valdeci da Silva. Cartografia da memória: suplemento literário “Eduardo Frieiro: Quarenta anos de literatura”. *In*: CABRAL, Cleber Araujo (et al) (orgs). **Cultura Intelectual em Perspectiva**: linguagens, instituições e trajetórias. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2020, p. 143-161.

DUARTE, Rodrigo Aldeia. Modernidade e tradição nos modernismos do Rio e de São Paulo. **Mneme – Revista de Humanidades**, vol. 4, n. 7, Campus de Caiacó, fev./mar. 2003, p. 80-103.

DUTRA, Eliana de Freitas. Circuitos de mediação intelectual no Brasil e na Argentina: literaturas nacionais e trocas culturais transnacionais.

In: GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. **Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 216-260.

DUTRA, Eliana de Freitas. Revistas de cultura no Brasil do oitocentos: trânsitos e apropriações. O caso da *Revue des Deux Mondes* e da *Revista Brasileira*. In: LUCA, Tania de; GRANJA, Lúcia. **Suportes e Mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 169-200.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FAUSTO, Boris. **Getúlio Vargas: o poder e o sorriso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FRANCO NETO, Mauro. A Revista Brasileira (1895-1899) e o espaço letrado finissecular: experiência do tempo e os desafios da ciência evolucionista no Brasil. **Sæculum – Revista de História**, vol. 40, João Pessoa, jan./jun. 2019, p. 43-62.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Angela de Castro. **Essa gente do Rio...** Modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GOMES, Ângela de Castro. **História e historiadores: política e cultura na historiografia brasileira**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (orgs.). **Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 7-39.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

LANARI, Raul Amaro de Oliveira. **O patrimônio por escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico**

Nacional durante o Estado Novo (1937-1945). Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

MAFRA, Betania Siqueira. **Alphonsus de Guimaraens Filho**: um intelectual em tempos modernos. 2020. 187 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

MENEZES, Francisco de Paula. **Revista Brasileira**: jornal de litteratura, theatros e indústria. Rio de Janeiro: Empreza Typ. de P. Brito (Impressor da Casa Imperial), 1855.

MORAES, Renan Siqueira. **Olhar a miscigenação**: raça, racialismos e filosofia da história do Brasil na Revista Brasileira (Fase Veríssimo). Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. **Palavra, imagem e poder**: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: a problemática dos lugares. Projeto História, v. 10, out. 2012.

RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. **A dança das cadeiras**: literatura e política da Academia Brasileira de Letras (1896-1913). Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, n. 9-10, 1992, p. 9-16.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira. República. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOVIM, José Luís (org.). **Palavras da Crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-64.

THIESEN, Icléia. Museus, arquivos e bibliotecas entre lugares de memória e espaço de produção de conhecimento. In: GRANATO, Marcus, SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro. **Museu e Museologia**: Interfaces e

Perspectivas. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 61-82. (MAST Colloquia; v. 11).

VELLOSO, Monica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

VERGARA, Moema. **A Revista Brasileira**: vulgarização científica e construção da identidade nacional na passagem da Monarquia para a República. Tese (doutorado) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. Rio de Janeiro: PUC Rio, Departamento de História, 2003.

Literatura nas entrelinhas: o mercado livreiro oitocentista em jornais maçônicos brasileiros

Jeniffer Yara Jesus da Silva

Com um papel significativo no século XIX para a disseminação de leituras, sendo uma das plataformas para a circulação das produções literárias e da crítica, os jornais oitocentistas mantinham publicações ficcionais aliadas às notas e anúncios sobre livros e autores, moldando o gosto do público por meio delas. Ainda no início do século, “livros e matéria impressa começam a se tornar menos estranhos na vida brasileira; desfrutam de espaço na atividade comercial e existem como mercadoria” (Lajolo & Zilberman, 2002, p. 109), dessa forma, as relações entre comércio livreiro, público leitor e propaganda eram comuns nos periódicos nas décadas posteriores, como Alessandra El Far investiga em seu estudo, *Páginas da Sensação* (2004), sobre a publicidade de livros em jornais do Rio de Janeiro entre 1870 e 1924, bem como Márcia Abreu, em *Os Caminhos dos Livros* (2003), que também examina como os jornais se difundiram como espaços de integração e negociação cultural, em que diferentes discursos refletiram as tendências literárias da época, mas também moldaram o mercado editorial, influenciando a produção, o comércio e a recepção de obras literárias.

Tal mercado livreiro não se restringiu, então, à circulação e divulgação de leituras apenas na corte do país e em regiões próximas a ela, mas igualmente em províncias mais

distantes, com a presença marcante, por meio de anúncios e notas de venda e circulação de livros na província do Grão-Pará¹, na capital, e em outras cidades do estado, como Cametá², bem como em outras províncias, como em Pernambuco³ e Maranhão⁴. A presença dessas notas e anúncios não se restringiu a periódicos que se intitulavam como noticiosos ou literários, estando também em jornais religiosos-doutrinários⁵, os quais divulgavam produções para além das consideradas religiosas ou moralizantes.

Livrarias locais: mediadoras das boas leituras

Os anúncios nos jornais religiosos-doutrinários eram, em sua maioria, sobre recebimentos de livros advindos de livrarias estrangeiras ou compunham-se de propagandas de livrarias locais e outros espaços literários, como bibliotecas, tais como o presente no jornal *A Esperança* (PE), em janeiro (6) e fevereiro (11) de 1865:

¹ SALES, Germana Maria Araújo. Circulação de romances no século XIX. *S. dp*, p. 1-12, 2009. Disponível em: www.alb.org.br. Acesso em: 26 de jul. 2023.

² LIMA, Maria Luiza Rodrigues Faleiros. *A prosa de ficção nos jornais cametaenses*. 2018. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2018. Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10511>. Acesso em: 19 mar. 2024.

³ BARBOSA, Socorro de Fátima P. *Jornal e Literatura: a imprensa no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova 2007.

⁴ BRAGA, Maria de Fátima Almeida; EWALD, Ariane Patrícia. Livros e leitura no Maranhão oitocentista. *Psicologia social: diálogos em novas fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 105-136, 2011.

⁵ SILVA, Jeniffer Yara Jesus da. O romance sob o olhar da moral e dos bons costumes. *In: XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. 2015. *Anais [...]* Belém – PA.

Na Livraria Econômica

Rua do Crespo n. 2

Vendem-se

Manual do Parocho

Composto por J. C. Fernandes Pinheiro

Cônego honorário da catedral e capela imperial do Rio de Janeiro,

1 vol. em 12..... 2\$500

TRATADO

Dos dois preceitos da caridade e dos dez mandamentos da lei

Por S. Thomaz d'Aquino.

Traduzido em Português

Pelo Dr. Braz Florentino Henriques de Souza

1 vol. em 8° 2\$000 (A Esperança, 1865).

A Livraria Econômica anunciou sua fundação em 1845 “como a mais antiga no norte do Brasil” (Livraria Econômica), no *Almanach de Pernambuco*, de 1902⁶, ainda em vigência no século posterior, quando também anunciou a venda de “Livros de literatura moderna, Instrução primária e secundária, ensino superior”, bem como “Agência para todos os jornais de modas e revistas literárias, romances por assinatura”, de acordo com o anúncio inscrito no *Almanach*, no início do século XX. A livraria foi de propriedade de Manoel Nogueira de Souza (1880 – 1943)⁷, nome que

⁶ *Almanach de Pernambuco*, 1902. Livraria Econômica (anúncio). Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=228443&Pesq=%22manoel%20nogueira%20de%20souza%22&pagfis=1622>.

⁷ Nascido na capital do Maranhão a 21 de dezembro de 1880, Manoel Nogueira da Silva era filho do senhor Antonio José da Silva e de d.

aparece em outros anúncios do empreendimento, assim como em nota de uma reunião da Associação dos Empregados do Comércio, em 1922, como o Diretor do local⁸.

Ambos os livros mencionados nos anúncios são de teor religioso, o primeiro, *Manual do Parocho*, composto por J. C. Fernandes Pinheiro (1825-1876), diz respeito a um manual voltado para o esclarecimento de “leis, decretos, regulamentos, avisos, etc., que regem os diversos ramos de sua jurisdição [pároco]” (Pinheiro, 1865, p. 7). O Manual foi publicado pela Livraria B. L. Garnier, em 1865, mesmo ano de seu anúncio no jornal recifense. O autor, J. C. Fernandes Pinheiro, foi cônego honorário da catedral da capela imperial do Rio de Janeiro, doutor em Teologia pela Universidade de Roma e professor de Teologia Moral do Seminário Episcopal de São José. O livro contém 151

Adelayde Nogueira da Silva. Casado com d. Haydée da Gama Baptista Nogueira da Silva, deixa os seguintes filhos: Ricardo, Luciano, Maria Aparecida e Antonio José.

Nogueira da Silva era uma figura de relevo em nosso meio intelectual e jornalístico, onde trabalhava há longos anos. Antigo redator da GAZETA DE NOTÍCIAS, de que foi secretário, ele desenvolveu nesse matutino fecunda atividade, distinguindo-se como crítico de artes plásticas e como cronista literário. Nessas especialidades deixou alguns opúsculos, em que revela largos conhecimentos de assuntos estudados e grande probidade nas apreciações. No setor da crítica literária tinha singular relevo, particularmente no que se referia à personalidade de Gonçalves Dias. Realizou constantes pesquisas em torno da bibliografia gonçalvina, e daí resultou uma obra sugestiva e interessante, a melhor no gênero, sobretudo tudo o que produziu o admirável cantor dos “Timbiras”. (Gazeta de Notícias, 16 de novembro de 1943, ed. 269).

⁸ *Almanach de Pernambuco*, 1922. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=228443&Pesq=%22manoel%20nogueira%20de%20souza%22&pagfis=8195>

páginas, com índice e anúncio de outros títulos disponíveis na Livraria Garnier nas páginas finais. J. C. Pinheiro aparece no Catálogo Garnier n. 23 também como compositor da obra *Catecismo da Doutrina Cristã*, “composto para o ensino de alunos do Instituto dos Meninos Cegos, obra adotada pelo Conselho de Instrução pública para as escolas primárias da corte, pelo Imperial Colégio de Pedro II [...]” (Garnier)⁹. Seu nome, portanto, é de prestígio, tanto pelos livros que compôs, quanto pelo seu exercício profissional.

Já o título *Tratado: Dos dois preceitos da caridade e dos dez mandamentos da lei*, traduzido por Braz Florentino Henriques de Souza (1825 – 1870), é um livro considerado raro, de S. Tomás de Aquino (1225-1274), e expõe preceitos e dogmas morais do santo. A intenção do tradutor, declarada em carta ao leitor presente no início do livro, seria a de “propagar por todos os modos possíveis a moral evangélica, ou nas escolas ou fora delas, trabalhar por incutir nas almas o duplo princípio do amor de Deus e do amor dos homens, sobre que toda essa moral é fundada [...]” (Souza, 1876), discurso semelhante ao exposto nos jornais católicos estudados nesta tese.

Braz Florentino de Souza nasceu na província da Paraíba e estudou Teologia e Moral, no Seminário de Olinda. Abandonou os estudos no Seminário e iniciou o bacharelado em Direito, na Faculdade do Recife, em 1846; após sua formatura, foi professor a partir de 1851, e em 1860 foi transferido para a cátedra de Direito Civil na mesma

⁹ *Catálogo da Livraria de B. L. Garnier*, n 23. Disponível em: http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/catalogosLivreiros/RiodeJaneiro/Catalogos_Garnier/2_Catalogo_da_livraria_de_B_L_Garnier_n_23.pdf.

faculdade. Também foi diretor da Instrução Pública de Pernambuco e sócio fundador do Instituto Histórico de Pernambuco. Figura importante para o Direito e para a sociedade recifense, Braz Florentino é um dos editores que assinam o prospecto do jornal *A Esperança*; o anúncio indica o interesse em divulgar as obras dos dirigentes para o público, presentes na livraria da cidade. A respeito da tradução, Braz Florentino esclarece:

[...] Quanto a tradução que fiz, só tenho duas palavras a dizer. Procurei antes de tudo ser claro e fiel ao pensamento do autor. Se a despeito, porém de toda a minha diligência, alguma expressão me escapou menos conforme ao espírito da obra, e que S. Tomás desaprovava como contraria ao seu pensamento e à doutrina católica, eu desde já a desaprovo, retrato, submetendo, como submeto, todo o meu fraco trabalho ao juízo dos Pastores legítimos da Igreja, perante quem só me animo a aparecer escudado na intenção que me guiou (Souza, 1856, p. 17).

A edição da tradução parece datar de 1856 ou próximo a esse ano, de acordo com o texto introdutório assinado por Braz Florentino de Souza. O livro possui edições atuais, em português brasileiro, como a da Virtus Edições (2020), disponível para compra tanto em formato digital como físico.

Há outro anúncio da mesma livraria no jornal, em 11 de fevereiro de 1865, em que se divulga a disponibilidade de dois livros estrangeiros, “Epiphania” e “Explication”, do Reverendo Padre D. Joaquim Ventura e de Ambroise Guillois, respectivamente:

Na Livraria Econômica

A EPIPHANIA

Pelo Reverendo Padre D. Joaquim Ventura, ex-geral dos
theatinos

Traduzido do francês por um católico

Explication

Historique, dogmatique, morale, liturgique etc canonique
Du Catéchisme

Avec la réponse aux objections tirées des sciences contre
la Religion, par L'abbé Ambroise Guillois (A Esperança,
1865).

Acerca do título *Epiphania*, do padre D. Joaquim Ventura (1792 – 1861), não há informações disponíveis sobre o teor da obra. No entanto, o Rev. Padre D. Joaquim Ventura de Raulica foi uma figura influente no século XIX: de origem italiana, aparece como autor do livro *A Mulher Católica*¹⁰, de 1853, traduzido por José Feliciano de Castilho (Lisboa, 1812 – Brasil, 1879)¹¹, publicado no Rio de Janeiro; *La*

¹⁰ Livro: “A Mulher Católica”, pelo Rev. Padre D. Joaquim Ventura de Raulica, vertida em vulgar por José Feliciano de Castilho, 1ª edição. Rio de Janeiro: Tip. do Correio da Tarde, 1857; 223 e 216p. 2 Vols. enc. juntos. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=397014&ctd=171>. Acesso em 8 de out. de 2023.

¹¹ “José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha, nasceu em Lisboa em 1812, e mudouse para o Brasil em 1847, aos 35 anos de idade, onde residiu até os últimos dias de sua vida. Amava o país como sua própria pátria e se dedicava fervorosamente aos serviços públicos e administrativos, servindo como conselheiro [...] Aos 17 anos, nascido em uma família muito relacionada às letras e literatura, compunha um grupo de estudantes conhecido como Estudantes de Coimbra. Aos 18 anos, entre as barricadas nas batalhas de Paris, compunha o poema Grito de Liberdade. Nunca deixou de estudar e formouse em direito, filosofia e medicina [...] Homem enérgico, ativo, vigoroso, destacava-se dos demais por sua espontaneidade, se dedicava às

*philosophie chrétienne*¹², de 1861; e *Essai sur le Pouvoir Public – ou Exposition des lois naturelles de l'ordre social*¹³, de 1859, publicado em Paris, entre outras obras. O nome Ventura de Raulica aparece em alguns estudos sobre o tradicionalismo cristão¹⁴, e foi um monarquista e providencialista em *História das ideias políticas no Brasil* (2001), de Nelson Nogueira Saldanha¹⁵. Acerca de sua biografia, não há muitas informações, mas, ao pesquisar seu nome, verifica-se que

letras e literaturas nos intervalos de seu serviço no posto político, destacando-se dentre tantas obras, as Grinalda Ovidiana, Amores de Ovidio e a Pharsalia [...] Tem grande atuação na área de tradução na corte de D. Pedro II e suas obras eram amplamente reconhecidas pela imprensa na segunda metade do século XIX. Além de grande tradutor, destacou-se no jornalismo por sua excelente atuação na cena literária e política imperial. Morre de meningoencefalite em 11 de fevereiro de 1879” Fonte: OLIVEIRA, Renata Gurgel de. *José Feliciano de Castilho e a tradição clássica no século XIX: A tradução da Farsália*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

¹² Fonte: <https://acervo.ufrn.br/Record/oai:localhost:123456789-38062>.

¹³ *Essai sur le Pouvoir Public – ou Exposition des lois naturelles de l'ordre social*. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9755150p.texteImage>

¹⁴ “Joaquim Ventura de Raulica confessa-se tradicionalista e faz a defesa do tradicionalismo, com muito empenho. Cumpre, antes de tudo, recordar que a obra dele é eminentemente apologética. Trata-se de combater aquilo que ele chama razão moderna, a qual se insurgira contra a razão católica, cujo apogeu Ventura coloca no século XIII, com Alberto, Tomás e Boaventura”. Fonte: LARA, Tiago Adão. *Tradicionalismo católico em Pernambuco*. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1988.

¹⁵ Saldanha, Nelson (1933). *História das idéias políticas no Brasil*. Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.

sua contribuição às discussões sobre religião e filosofia cristã são inegáveis:

O padre Ventura escreveu obras sobre democracia e catolicismo, Paris, por dez anos um dos principais redatores do jornal “L’Osservatore Romano”), Pottier, Puccini, quase todos ecléticos. A linha democrática fica clara nos textos do padre Ventura de Raulica (1792-1861), que escreveu obras importantes como “Em torno do catolicismo social (1897-1912)” e “Retratados católicos: precursores”, que expôs esta base teórica em obras como “A democracia e os democratas cristãos” (1900) (Souza, s/d, s/p).

Ventura de Raulica, monarquista, expõe mais uma vez a faceta moralizante e religiosa intrinsecamente relacionada às ideias políticas do século XIX, em que teorizou sobre o poder divino necessário para a condução de uma sociedade virtuosa. De acordo com Saldanha (2011, p. 119), em um de seus livros demonstra a “necessidade do catolicismo para que a sociedade atinja seu fim”. Mesmo desconhecendo o teor do livro anunciado na nota presente em *A Esperança*, é evidente a valorização de autorias que mantivessem nas notas e anúncios de títulos para leitura posicionamentos críticos e políticos semelhantes ao projeto editorial do jornal.

Ambroise Guillois (1796-1853) aparece como padre e autor de diversos artigos e livros em francês, mas não se encontram maiores informações sobre sua biografia¹⁶. O que a aparição de um de seus livros em anúncio de um

¹⁶ Fonte: Ambroise Guillois (1796-1853). Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/10602571/ambroise_guillois/. Acesso em 19 jun. 2024.

jornal de Recife indica é a disponibilidade de livros em francês e possivelmente em outros idiomas acessíveis ao público leitor da região. Esta disposição também pode indicar o interesse para com obras do mesmo teor, mesmo que não traduzidas. Outra consideração pertinente quanto a sua presença neste anúncio, junto aos outros autores apresentados anteriormente, é a forte atuação de clérigos e leigos, autores de livros e/ou traduções de livros de caráter religioso-moralizante, advindas de figuras influentes no meio social, as quais orientariam o público sob uma perspectiva católica e política conservadora, tais quais os redatores dos jornais católicos pesquisados. Os anúncios e artigos sobre romance e leituras, no geral, relacionavam-se diretamente aos projetos editoriais dos impressos, estes fundamentados não somente em um viés puramente religioso/cristão, mas igualmente em um viés político-ideológico conservador.

Em *O Santo Officio*, da província do Grão-Pará, os artigos localizados relacionados a assuntos literários, em sua maioria, eram divulgações sobre recebimento de livros, sendo considerados romance ou não. O periódico publicava tais notícias, provavelmente, como uma maneira de incentivar a leitura dos títulos, já que as notas eram elogiosas, além de também publicizar sobre associações de literatos, as quais objetivavam compilar textos relacionados à crítica literária e valorizavam a publicação de textos com autorias diversas.

Ressalta-se que no periódico maçônico não houve a condenação à leitura de romances, ao contrário, houve o incentivo a prestigiar tais livros, recomendados em diferentes edições. Na esteira de seu projeto ideológico em

valorizar a leitura, fosse ela literária (das Belas Letras) ou não, como forma de aquisição de conhecimento, o jornal voltou-se para a divulgação de escritos, incluindo o gênero romance, como uma das formas de dar continuidade às ideias que vigoravam entre a redação jornalística.

A respeito de elogios a um autor, Jules Verne (1828 – 1905) é mencionado em nota do jornal maçônico como um dos grandes romancistas da época, em 19 de junho de 1876, ed. 25:

Julio Verne. — Os que seguem com interesse os progressos do mundo intelectual, sabem que na primeira plana dos grandes romancistas da atualidade, está Julio Verne, tão vantajosamente conhecido por suas obras científicas-recreativas, as quais têm disso distinguidas pela Academia Francesa.

E, pois, julgamos ser de interesse aos nossos leitores conhecerem os traços fisionômicos do distinto romancista, e para isso socorremo-nos de uma minuciosa notícia que a seu respeito encontramos na *Repubblica Française*, de onde extraímos estes ligeiros esboços:

«Julio Verne nasceu em Nantes a 8 de Fevereiro de 1828, contando hoje, por tanto quarenta e oito anos. É o mais amável dos homens, muito tratável e despido de etiqueta: barba cerrada e já um tanto *nevada*; cabellos grisalhos, cor levemente pálida, olhos, vivos, voz agradável, muito espírito, uma conversação muito animada, corpo [sic] delgado e airoso, aspecto de moço e de uma agilidade vigorosa...» (O Santo Officio, 1876).

O trecho expôs os traços físicos do escritor, e para isso, republicaram a descrição presente no jornal francês *Républic Française*, sobre o qual não identificamos informações de periodicidade e edições. O interesse de valorar a amabilidade e exaltar a aparência de Jules Verne talvez corresponda à crítica biográfica exaltada por Charles Augustin Sainte-Beuve (1804 – 1869), a qual exhibe a importância da moral do autor para definir o valor de sua obra, semelhante às ideias sobre leitura e literatura inseridas nos jornais religiosos-doutrinários. Mesmo os maçônicos imprimiram em suas páginas a ênfase na “instrução à moralização”¹⁷ nas recomendações de obras e autores, e ao divulgar uma descrição como essa, de um autor de obras “científicas-recreativas”, a condução intencionada seria, então, para a afirmação de uma autorização para a leitura dos livros sob sua recomendação.

Em *A Regeneração*, outro jornal maçônico paraense, o romancista, teatrólogo, bacharel em letras e advogado José Tito Nabuco de Araújo (1832 – 1879) surge em duas notas elogiosas, na primeira é o romance *Mimi* que fora anunciado à venda em 3 de janeiro de 1875, edição n. 71:

Mimi

Romance do Dr. José Titio Nabuco de Araújo.

Acha-se a venda na livraria de Carlos Seidl, Vianna&Silva

¹⁷ Em nota intitulada “Obras recreativas”, de 1873, *O Santo Officio* publica sobre os dirigentes da livraria B. L. Garnier, “os quais nos obsequiou com alguns volumes de interessantíssimas obras recreativas, que não deixam de ser instructivas pela moralidade que encerram. Mais de espaço, que ora nos falta, trataremos detidamente delas”.

e nesta typographia.

Preço 2\$000 réis (A Regeneração, 1875).

Mimi data de 1873, tendo sido anunciada a sua venda também em Portugal, no mesmo ano de sua primeira publicação, pelo periódico *Artes e Letras* (Lisboa, 1872 a 1875)¹⁸. Ainda em 1875, dois anos após o lançamento, o livro encontra-se à venda na livraria Vianna & Silva, de Carlos Seidl, livreiro e impressor austríaco, residente na província paraense, responsável pelo *Almanak Administrativo do Pará* entre 1868 a 1874 (Nobre, 2009, p. 56).

Em 11 de março de 1875, na edição n. 91, uma nota extensa e elogiosa sobre uma peça de teatro do mesmo autor é citada:

Novidade literária. — (Do Globo) — Temos prazer em anunciar que brevemente subirá à cena, no teatro Gymnasio, uma nova produção dramática do festejado escritor o Sr. Dr. José Tito Nabuco de Araujo. Intitula-se o drama *O sacrificio*.

Consta-nos igualmente que a companhia recentemente instalada nesse teatro, de tantas recordações para o nosso público ilustrado, pretende afrontar a indiferença da época pelas produções de bom cunho literário, montando peças originais de autores brasileiros, para o que procurará convidar alguns dos nossos já conhecidos escritores

¹⁸ O romance foi anunciado em 1873, edição n. 01, p. 56 do jornal. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=896560&pesq=%22Jos%C3%A9%20Tito%20Nabuco%20de%20Araujo%22%20%22Mimi%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=276>. Acesso em 01 de out. de 2024.

que se tem distinguido nesse ramo de litteratura (A Regeneração, 1875).

O anúncio diz respeito a uma peça que ainda estrearia no teatro mencionado na época da primeira publicação da nota, feita em 1874¹⁹, no jornal *O Globo: Orgão da Agencia Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria* (1874 – 1883), do Rio de Janeiro, periódico que anunciava os serviços do autor como advogado.

O teatro mencionado foi inaugurado em 1855, pelo empresário português Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos (sem registros dos anos de nascimento e morte), com fins de renovar a cena teatral fluminense, na qual prevaleciam o melodrama e as tragédias (Souza, 2003). O Teatro Ginásio Dramático foi palco de comédias realistas, dramas e vaudevilles (Munk & Rozeaux, 2017), com peças de autores brasileiros renomados, tais quais os mencionados na continuação da nota presente no jornal, relacionando-os às boas peças que reabilitariam o teatro nacional:

Por muito que se tenha depravado o gosto da população com os espectáculos chilros e imorais que ultimamente alguns teatros lhe têm oferecido é impossível que uma reação salutar não venha brevemente restaurar o teatro de bons costumes, convencendo-se as empresas

¹⁹ *O Globo: Orgão da Agencia Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria*. Edição n. 49, de 1874. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369381&pesq=%22Jos%C3%A9%20Tito%20Nabuco%20de%20Ara%C3%BAjo%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=771>. Acesso em 01 de out. de 2024.

de que o seu lucro estará sempre na razão direta do critério e bom gosto, na escolha das peças oferecidas e sobretudo abrindo campo ao talento da nossa mocidade estudiosa, que pode achar no teatro não somente gloria, mas proveito.

Alencar, Macedo, Pinheiro, Guimarães, Joaquim Serra, Machado de Assis, França, Amaral Tavares e tantos outros, são nomes que fazem saudades ao público e cujo reaparecimento na cena dramática seria talvez o sinal da reação favorável à reabilitação do nosso teatro.

Possa o Sr. Dr. Nabuco ter a oferta de reabrir a porta do templo das artes convocando a todos os talentos para essa arena gloriosa (A Regeneração, 1875, **grifos meus**).

Na tentativa de fundar uma originalidade nas produções literárias nacionais, a partir do projeto Letras Pátrias (Rozeaux, s/d), o teatro tornou-se um instrumento para o aperfeiçoamento de figuras letradas brasileiras, “porque ele se dirige a todos e, em particular, aos analfabetos, bem como ao “povo” deixado à margem do nascente mercado do livro; ele suscita os desejos e as expectativas de literatos e homens de teatro, convencidos das virtudes edificantes da cena dramática” (Munk & Rozeaux, 2017, p. 206). João Caetano dos Santos (1808-1863), fundador do Teatro São Pedro, ainda em atuação no Rio de Janeiro como Teatro Caetano, era o principal responsável pela cena teatral na década de 1860, e declarou em seu livro *Lições dramáticas* (1862): “O teatro, organizado e dirigido com cuidado, deve ser um autêntico modelo de instrução, suscetível de inspirar no seio da juventude o patriotismo, a moralidade e os bons

costumes” (Caetano, 1862 *apud* Munk & Rozeaux, 2017, p. 207).

Assim como o romance, o teatro também é considerado espelho da sociedade, e como um gênero que influencia as mentes, era preciso atenção às escolhas feitas, aos enredos a serem dramatizados, para atingir o “fim moralizador literário” previsto. A crítica inscrita na nota republicada pelo impresso *A Regeneração*, sobre “espectáculos chilos e imorais” que estavariam “depravando o gosto do público” se relaciona diretamente a um projeto nacional desejoso em seguir a virtude das ações e das leituras em todas as produções literárias vigentes, refletindo uma visão platônica (Platão, s.d.) sobre a literatura: as produções existem com finalidades a serem cumpridas, a de moralizar, a de reproduzir o belo, a de instruir e guiar; além disso, o valor da poesia seria regido pela verdade que nela contém. Partindo desse pressuposto, os jornais religiosos-doutrinários se utilizam das leituras ficcionais para alcançar os seus próprios fins; além da moralização social, era preciso guiar as mentes para as perspectivas político-ideológicas inscritas em seus editoriais: a verdade a ser seguida pelas leituras era a verdade dos dogmas pregados pela Igreja e seus sacerdotes, os únicos verdadeiros missionários de Cristo, ou, a verdade pregada pelos maçons, que contemplava a liberdade intelectual, mas regida ainda pelos bons costumes de uma sociedade moral, já que a instituição maçônica também possuía em seu meio figuras conservadoras, mais aliadas aos dogmas católicos.

Bibliotecas: espaços de sociabilidade literária na sociedade brasileira oitocentista

Na esteira da boa divulgação de leituras, o jornal *A Regeneração* também demonstrou um apreço pelas instituições onde se praticou o ato de ler e que proporcionou o acesso a livros, como o presente na edição n. 2, de 1878, em que o apoio a uma biblioteca do Rio do Grande do Sul, na cidade de Itaquí, é retratado:

Biblioteca Independência. — Recebemos uma carta autografada do ilustre diretor desta biblioteca, criada em janeiro do ano passado na vila de Itaquí, na província de S. Pedro do Rio Grande do Sul, pedindo-nos, e o fazemos a todos os colegas, a remessa de seus jornais como um favor àquela biblioteca, enquanto não pode pagar a assinatura, obrigando-se a biblioteca a toda e qualquer despesa relativa a portes.

Se há instituição que mereça todo auxílio da imprensa, é a biblioteca, onde o povo vai procurar no livro a luz que lhe ilumine o espírito; onde (*ilegível*) saber pela leitura dos jornais o estado dos negócios públicos, como são geridos, o que se faz e o que se pretende fazer; ao mesmo tempo que fica ao corrente dos progressos dos outros povos.

Ora, o povo de Itaquí que, por seus esforços, funda uma bibliotheca, é um povo que quer ler; e todos nós devemos auxiliá-lo em tão louvável empenho, tanto mais quando passa por ser um aforismo o dizer-se — no Brasil não se lê.

Felicitando o povo Itaquicense por possuir a sua biblioteca, agradecemos ao seu ilustre diretor sr. dr. Pedro Monteiro de Miranda, a honra e convite que nos fez, ao qual da

melhor vontade acedemos, prometendo enviar o nosso periódico (O Santo Officio, 1878).

A redação do jornal recebeu uma carta solicitando remessa de edições a serem enviadas para o local, a fim de mantê-las disponíveis ao público, comprovando o interesse pelos assuntos inscritos no jornal paraense e a articulação que as figuras maçônicas paraoaras estabeleceram com as demais províncias do país. De um extremo ao outro, as relações entre os periódicos religiosos-doutrinários aqui estudados mantiveram-se por meio de suas publicações, enquanto periódicos que republicavam ou trocavam artigos noticiosos e opinativos entre diferentes impressos, e artigos cujos assuntos eram relativos à leitura literária, como o recebimento e anúncio de livros recebidos de outras províncias.

O apoio concedido pela redação paraense para a biblioteca no sul do país, não somente com o anúncio de sua inauguração, mas também pelo futuro envio que faria de suas edições, sem pagamento de assinatura, igualmente comprova ser esse um dos espaços de propagação de leituras para além da corte brasileira que estavam na mira de redatores jornalísticos, como os maçons. Empreendimentos como esses configuraram-se de suma importância para desmentir a ideia já circulada no Oitocentos de que no “Brasil não se lê”. Infelizmente, não foram encontradas maiores informações sobre o diretor e a instituição mencionada.

Nesse contexto, no mesmo periódico, em 1873, temos a comprovação de um estabelecimento inaugurado a partir de outro, ainda em 1857, na província do Grão-Pará. A inti-

tulada Biblioteca Popular adveio de um empreendimento anterior: o Gabinete de Leitura Português, fundado na década de 1850 por portugueses estabelecidos na região, a fim de propagar a leitura, inspirados pelas modas europeias, como a criação de gabinetes, bibliotecas públicas e grêmios literários (Nobre, 2009, p. 90). Vontade essa advinda, também, de realizar algo no campo da cultura e da intelectualidade na cidade, pela fundação de uma sociedade beneficiente “cujo fim era reunir e socorrer fraternalmente os seus sócios” (Nobre, 2009, p. 90): a Real Sociedade Portuguesa Benecifiente.

No “[...] desenvolvimento urbano e humano aumentado pela imigração, além das mudanças nos hábitos da população adquiridos pela nova realidade social em Belém” (Nobre, 2009, p. 91), o Gabinete de Leitura Português foi gerido pelos portugueses Carlos Ferreira dos Santos Silva e Francisco Gonçalves de Medeiros Branco, primeiramente, e em 1861 por Vicente Tedeschi, também membros fundadores do Hospital Beneficente Português do Pará. Mas havia outros sócios, participantes igualmente de outras instituições portuguesas, como Manoel Baptista Bittencourt, Francisco Libório Fernandes, Manoel Lopes Horta, José Joaquim da Fonseca, Henrique Roberto Rodrigues, Albino José Ferreira e José João Ribeiro (Nobre, 2009, p. 93); este último que funda, em 1873, a Biblioteca Popular na cidade, no primeiro endereço onde se instalou o Gabinete de Leitura Português: Travessa do Pelourinho, atual Sete de Setembro.

Em 19 de junho de 1873, o jornal maçônico anuncia o surgimento da Biblioteca Particular de J. J. Ribeiro e Cia, além de republicar seu regimento:

Biblioteca particular. — É este o título com que acaba de ser estabelecida uma biblioteca particular nesta cidade pelos Srs. José João Ribeiro & C^a para *uso e recreio de todas as pessoas, que d'ela quiserem ser assinantes*, sob as condições constantes do seu regimento, que publicamos em seguida com a circular, que o acompanha.

Este estabelecimento, conquanto de interesse particular para seus proprietários, que ao princípio encontrarão talvez dificuldade em custeá-lo com a receita, é ao mesmo tempo de grande vantagem pública, porque concorre para a instrução popular, da qual tanto precisamos.

E' necessário, porém, que para conseguir este nobre fim, seus dignos proprietários procurem moderar as condições das assinaturas na proporção em que for aumentando o número destas.

Fomos convidados por uma carta para aceitar a troca de nosso periódico com a assinatura da — Biblioteca Popular, ao que anuimos com prazer, fazendo sinceros votos por sua prosperidade.

Belém do Pará, 1873 junho de 25. — Illm. Snr. — Tendo adquirido, por compra, toda a livraria do extinto Gabinete de Leitura, firmamos entre nós um contrato de sociedade sob a firma de J. J. Ribeiro & C^a e fundamos na casa n. 23 da Travessa do Pelourinho um estabelecimento idêntico com o título BIBLIOTECA POPULAR, tendo por fim principal proporcionar aos habitantes desta cidade leituras instrutivas e agradáveis, mediante condições as mais favoráveis. A Biblioteca, que por enquanto conta comente 4.139 volumes quase todos encadernados e um bom número de mapas, atlas, ilustrações e coleções de

jornais da capital, será instalada e começará a funcionar no dia 1.º de julho próximo.

Fazendo esta comunicação, desejamos que V. acolha benignamente a nossa empresa e que [sic] honrando-nos com sua confiança, nos permita considerá-lo desde já como um dos nossos assinantes.

O catálogo dos livros é ainda o mesmo do extinto Gabinete de Leitura – catálogo provisório que brevemente substituiremos por outro completo e definitivo.

V. achará em seguida o regimento da nossa Biblioteca.

Somos com a maior consideração e respeito de V. –
Atenciosos criados [...] (A Regeneração, 1873).

Para analisar o funcionamento desta biblioteca, um empreendimento particular, com vistas a tornar acessível o livro e leitura para o público em geral, é preciso remontar ao funcionamento do Gabinete de Leitura fundado antes, pois todo o acervo da biblioteca de J. J. Ribeiro advém da instituição anterior, e seu modo de funcionamento possui semelhanças com o gabinete extinto.

De acordo com Izenete Nobre, em sua dissertação, o gabinete havia sido fundado com o objetivo de reunir a “[...] comunidade portuguesa em torno da cultural e da “civildade” instituídas pela leitura de jornais, periódicos e obras literárias publicadas na Europa e no Brasil” (Nobre, 2009, p. 94). Seu funcionamento ocorreu, primeiramente, somente com a participação de portugueses, pois foi estabelecido “[...] pela colônia portuguesa e seu objetivo, a priori, era educar a comunidade, contudo ‘qualquer indivíduo

nacional e estrangeira’ poderia ser sócio ou subscritor mediante o pagamento de uma joia para o primeiro e uma mensalidade para o segundo” (Nobre, 2009, p. 94).

O gabinete funcionava a partir da realização de reuniões da diretora, além de conter cargos administrativos, reservados aos membros, os quais poderiam ter acesso ao acervo de livros disponíveis no local, a partir de empréstimo e de rígido controle sobre a circulação dos títulos. Para o empréstimo, era necessário ser associado, “[...] entretanto nada consta dos anúncios ou dos estatutos que proibissem aos não associados consultar os volumes in loco” (Nobre, 2009, p. 99).

Para o fim de existência do Gabinete de Leitura Português, a quantidade de sócios e subscretores pode ter sido um pré-requisito para isso, já que foi uma preocupação da diretoria publicar a necessidade de mais pessoas fazendo parte do quadro de sócios; o espaço também sofreu melhorias significativas ao mudar de endereço (Rua dos Mercadores, atual Conselheiro João Alfredo), além de passar por reformas físicas e da elaboração de um catálogo com nome e edição das obras disponíveis, junto a lista com as aquisições feitas pelo gabinete, o que pode ter ocasionado gastos excessivos para a sua manutenção. A partir dessas modificações, no entanto, o espaço tornou-se importante para a região, como consta no trabalho de Nobre (2009):

O Gabinete Português de Leitura, desta feita, não foi o primeiro espaço de leitura na Província do Pará, no entanto ele é o primeiro que funciona de maneira regular e possui um acervo significativo para consulta pública,

uma vez que a Biblioteca Pública funcionava numa das salas do Colégio Paraense e não dispunha de um bibliotecário ou guarda livros para atendimento regular e metódico do público (Nobre, 2009, p. 103).

Assim, confirma-se a presença significativa de leitores interessados na cultura literária antes mesmo da fundação de um Grêmio Literário Português em Belém, em 1867. Com o objetivo de civilizar e instruir seus membros, o acervo do Gabinete foi composto por títulos diversos, mas nele houve procura intensa de romances, com listas dos empréstimos realizados sendo publicadas em jornais da região, registrando, então, os títulos disponíveis à população:

Dramas, poesias, tragédias, romances, novelas, enfim, gêneros representados por escritores do porte de Alexandre Dumas, Eugénie Sue, Frederico Soulié, B. de Humboldt, Bocage e muitos outros lidos copiosamente pelo mundo ocidental. Alguns livros nem tinham sua autoria identificada como se o público já soubesse de quem se tratava (Nobre, 2009, p. 105).

Além dos romances, também havia uma variedade de jornais e revistas de outras províncias e países à disposição. O acervo advinha da compra de sócios, assim como de doações e encomendas feitas pelos sócios ou guardas-livros, podendo as solicitações serem enviadas a livreiros de Portugal, Rio de Janeiro e outros locais da Europa (Nobre, 2009, p. 107). Dessa forma, confirma-se o intenso trânsito de leitura em Belém, no surgimento de espaços de sociabilidade literária e cultural, ainda em tempos em que se acreditava haver essa movimentação apenas na Corte

ou em outras províncias consideradas estratégicas para a história política do país.

Não há informações sobre como o Gabinete se destituiu, há, no entanto, a confirmação de que vivenciou crises econômicas e que, portanto, seria difícil continuar sua manutenção. Em 1867 surge o Grêmio Literário Português e em 1871 a Biblioteca Pública, no Colégio Paraense, ambos concorrentes do Gabinete. De acordo com Nobre (2009), outra motivação teria sido a causa de o Gabinete não conseguir se manter em funcionamento: falta de capital em reconhecer um regimento de funcionamento do local, exigência prevista em lei na época.

Porém, em 1873, José João Ribeiro e Cia (provavelmente os mesmos sócios do Gabinete de Leitura), fundam uma biblioteca particular voltada também para o empréstimo de livros, “tendo por fim principal proporcionar aos habitantes desta cidade leituras instrutivas e agradáveis, mediante condições as mais favoráveis” (*A Regeneração*, 1873).

No anúncio publicado n’*A Regeneração*, é declarado que os redatores foram convidados a trocar o envio das edições por uma assinatura na biblioteca, proposta aceita, de acordo com a redação. Este fato colabora com a minha hipótese de que a Biblioteca, ao contrário do Gabinete de Leitura, intentou ser mais acessível aos possíveis assinantes. O autor da nota jornalística parece alertar para um assunto importante relativo à manutenção da biblioteca: para manter o funcionamento, era preciso que “[...] seus dignos proprietários procurem moderar as condições das assinaturas na proporção em que for aumentando o número destas” (*A Regeneração*, 1873), indicando, talvez, que o Gabinete não atentou para tal fato, que poderia

contribuir para um prolongamento de funcionamento do novo estabelecimento.

Na biblioteca, os assinantes pagariam 4\$000 réis por trimestre como assinatura, junto a pagamentos referentes aos empréstimos desejados, assim como funcionavam os gabinetes de leitura na França e em Portugal (Nobre, 2009, p. 120), enquanto no extinto Gabinete, além do valor fixo para tornar-se sócio (uma joia no valor de 20\$000 réis), somavam-se 1\$000 réis por mês, para sócios, ou 1\$800, para subscretores (Nobre, 2009, p. 94). Na carta dirigida ao jornal, fica evidente o mesmo objetivo previsto para o Gabinete: “[...] tendo por fim principal proporcionar aos habitantes desta cidade leituras instrutivas e agradáveis, mediante condições as mais favoráveis” (A Regeneração, 1873). Em um projeto de civilização, o qual não destoa das intenções ultramontanas presenciadas nos jornais católicos, a ideia de instruir e civilizar por meio da leitura reaparece no impresso maçônico, mediante a instituição de um novo local, sucessor de outro existente, que evidenciou a leitura/literatura como instrumento de guia para as condutas dos cidadãos brasileiros, neste caso, dos paraenses.

No regimento da Biblioteca também ficam claras as semelhanças entre as normas do Gabinete e do novo estabelecimento:

Artigos do Regimento da Biblioteca

I – A Biblioteca Popular é instituída para uso e recreio de todas as pessoas que d’ela quiserem ser assinantes.

II – Nos dias úteis abre-se às 8 horas da manhã e às 4 da tarde, fechando-se ao meio dia e às 8 horas da noite;

nos dias santificados e de festas nacionais, estará aberta somente das 8 da manhã até o meio dia.

III — Os assinantes pagam 4\$000 por trimestre e tem o direito de ler as obras da Biblioteca, ou dentro da mesma Biblioteca, ou em seus domicílios particulares, n'este último caso não podem exigir mais de um volume de cada vez, nem receber outro senão depois de entregue o que tiverem levado. O pagamento é sempre adiantado.

IV — Os prazos para a leitura de qualquer livro são os marcados no § 9.º das disposições regulamentares do extinto Gabinete de Leitura.

V — Os jornais, dicionários, mapas e atlas e desenho só podem ser consultados na Biblioteca.

VI — Na Biblioteca acham-se à disposição dos assinantes os principais jornais da capital e brevemente alguns das outras províncias e do estrangeiro.

As obras da Biblioteca, com exceção das que estiverem sendo lidas pelos assinantes, podem ser dadas em aluguel mediante as seguintes cláusulas.

1º - O locatário, antes de receber ou levar para sua casa qualquer obra, deve depositar na Biblioteca o valor marcado no livro ou no 1º. vol. da obra e pagará 1\$000 por 1 até 10 dias de leitura, 2\$000 por 11 até 20 dias, 3\$000 por 21 até 30 dias, e assim por diante.

2º. — A importância do aluguel será deduzida da soma depositada sendo o resto entregue ao locatário quando restituir a obra.

3º. — Se a obra não for restituída, ou se for com falta de folhas ou de estampas, ou com outro defeito que a prejudique, será ela considerada vendida ao locatário que então não terá direito a receber o resto da somma depositada.

Belém 1873, junho 25. — J. J. Ribeiro & C.^a” (*A Regeneração*, 1873).

No entanto, discordando da estudiosa Izenete Nobre (2009) ao tratar a Biblioteca apenas como um empreendimento de caráter publicitário, acredito que ela não se configurou apenas como tal, pois era justamente na ênfase aos tipos de leituras como um “investimento civilizador” (Nobre, 2009) para a população que o local poderia servir para a propagação das ideias e dos movimentos políticos presentes em jornais, como os maçônicos. Proporcionando o acesso a uma variedade de títulos, incluindo de periódicos, e, como comprovamos, de religiosos-doutrinários, a Biblioteca pôde ofertar aos leitores as diferentes leituras que um público em específico se interessaria, sejam elas consideradas “subversivas”, ou consideradas “moralizantes” e católicas.

Por meio da estratégia de publicar a quantidade de assinantes e de tipos de títulos que saíam por mês, haveria intenção de atrair o público a se tornar assinante do espaço, a fim de usufruir das leituras disponíveis, mas, igualmente, de que tais listas pudessem servir como registro e confirmação da grande preocupação dos censores sobre o romance, já que o gênero era o mais procurado e adquirido pelos assinantes, de acordo com o levantamento da Biblioteca. Tais levantamentos apareceram n’*A Regeneração* em

17 de julho de 1873 (ed. n° 23); 2 de agosto (ed. n° 28); e 12 de outubro (ed. n° 48):

Biblioteca Popular. — O movimento literário deste estabelecimento na sua 1.^a quinzena, foi o seguinte:

Dos atuais Srs. Assinantes, 42 levaram obras para ler em seus domicílios; não contando com a leitura diária dos jornais, 26 assinantes consultaram obras de ciências na Biblioteca; 128 volumes saíram para a leitura, sendo:

Romances.....	100
Histórias.....	13
Literatura	12
Ciências.....	4
	129

Fez-se aquisição de 42 obras em 72 volumes, de Joaquim M. Macedo e José de Alencar, que ficam à disposição dos Srs. Assinantes. Breve publicaremos o nome destas obras (A Regeneração, 1873).

Nessa nota evidencia-se a quantidade de títulos categorizados como “Romance” em números significativamente mais elevados que dos demais gêneros. O termo “Literatura”, distinto do de “Romance” indica a diferenciação ocorrida no século XIX pela indefinição do primeiro termo como o conhecemos atualmente, abarcando não somente narrativas ficcionais, mas também filosóficas, sociológicas, políticas etc. (Barbosa, 2007). Ainda há a menção a autores com obras adquiridas e que foram sucesso de leitura à época: Joaquim M. Macedo e José de Alencar, como

presenciado em outros anúncios nos jornais aqui estudados; ambos os autores foram recomendados pelas redações religiosas-doutrinárias, confirmando sua forte presença entre o público brasileiro.

Na segunda nota sobre os livros saídos da Biblioteca, o gênero romance continua em altos números de empréstimos:

Biblioteca Popular – Resumo total do movimento literário da Biblioteca Popular durante o mês findo, dos livros saídos, e que foram lidos por 75 assinantes.

Romance 1. ^a	quinzena	99			
2. ^a	"	307	406	vols.	
Histórias 1. ^a	"	13			
2. ^a	"	24	37	"	
Literatura 1. ^a	"	12			
2. ^a	"	28	40	"	
Ciências 1. ^a	"	4			
2. ^a	"	36	40	"	
Consultas 1. ^a	"	26			
2. ^a	"	60			
		86 (A Regeneração, 1873).			

Outros gêneros possuem relativas boas quantidades de saída, mas a categoria Romance permanece em alta, confirmando o novo gênero como de grande interesse para a sociedade leitora. É certo que não somente os assinantes da Biblioteca leram os títulos levados para as suas respectivas casas, pois foge do controle de estudos sobre leitores a quantidade de pessoas, mesmo que não alfabetizadas, que manteve contato com as narrativas por meio da leitura

oral, pelo compartilhamento de aposentos, como atesta Chartier (1996, p. 80).

Em 12 de outubro de 1873, edição n. 48, *A Regeneração* publica a última nota disponível entre as edições do jornal sobre a lista de saídas da Biblioteca:

Biblioteca Popular — É animador o movimento literário desta casa, durante o mês próximo findo. Saíram para leitura fora do Gabinete 985 volumes, que foram lidos por cento e cinquenta e cinco senhores assinantes.

Eis o número dos volumes por classificação:

Romances	833	vols.
Histórias	44	''
Literatura	85	''
Ciências	23	''
		995 ''

Cento e vinte oito pessoas consultaram durante o mês diversas obras.

A biblioteca já conta cento e oitenta assinantes (*A Regeneração*, 1873).

Contendo 180 assinantes em apenas três meses de funcionamento, o movimento literário é animador para os dirigentes; aparentemente, os valores para assinantes talvez tenham sido mais acessíveis aos interessados. Os números também se diferenciam entre si: foram 985 livros saídos para empréstimo por 150 assinantes (o que não quer dizer que mais pessoas não tenham lido os mesmos títulos,

portanto, o número pode ser consideravelmente maior), além de 128 pessoas que consultaram durante o mês as obras disponíveis — este número deve, provavelmente, condizer às consultas locais. Assim, temos um registro significativo de leitores em práticas de leituras que envolvem, principalmente, o romance, tão debatido entre os jornais religiosos-doutrinários, sendo alvo de proscrição entre as figuras conservadoras aqui estudadas, comprovando o forte interesse em combater a presença do novo gênero nos lares e estabelecimentos da cidade.

Um comércio de livros distante: trânsito de leituras entre a Corte e a Província do Grão-Pará

A relação entre a Província do Grão-Pará e a Corte na circulação de informações sobre o comércio livreiro e editorial se confirma por meio da investigação de notas e anúncios presentes em títulos paraenses do século XIX:

O trânsito das informações culturais entre Rio de Janeiro e Belém aconteceu, de fato, e uma primeira constatação foi a presença do *Jornal das Famílias* entre os leitores paraenses. Essa comprovação se deu, primeiramente, em vista da presença do periódico fluminense no catálogo de vendas do livreiro Manuel Gomes d'Amorim, que anunciou 12 números do jornal, referentes ao ano de 1863. O anúncio foi veiculado nos dias 24, 25, 26 e 27 de janeiro de 1864, na página 4 do jornal *Diário do Gram-Pará* (Sales, 2012, p. 27).

Não somente na presença do *Jornal das Famílias*, mas também no recebimento de livros advindos da livraria B. L. Garnier, comprova-se a presença de livros e autores

em voga na época, com pouco espaço de tempo entre a primeira publicação e seu anúncio em jornais paraoras.

Logo, *O Santo Officio e A Regeneração*, ambos maçônicos, também ofereceram *Jornal das Famílias* para seus leitores, junto aos livros comercializados por B. L. Garnier, como o anúncio d'*O Santo Officio* em 12 de agosto 1873, edição n. 33:

Literatura

O sr. J. B. Garnier, primeiro livreiro na capital do Império, e tão favoravelmente conhecido no nosso país pelos relevantes serviços que tem prestado e continua a prestar às letras e ciências, procurando vulgarizar as mais importantes obras das quais é editor; acaba de obsequiar-nos de novo com os seguintes romances instrutivos pela moral que encerram:

Os filhos do capitão Grant — A America do Sul (1ª parte) por Jules Verne, versão correta de Jacintho Cardozo da Silva.

João de Thommeray, por Julio Sandeau, traduzido pelo dr. Salvador de Mendonça.

Dacolard e Lubin, (continuação e fim do *Matricida*), 2ª volumes, por A. Bellot e J. Daulin, traduzido por Abranches Gallo.

O indio Affonso, por Bernado Guimarães.

A guerra dos mascates, (chronica pernambucana dos tempos coloniaes), 1ª parte, por Senio.

Mais de espaço falaremos destas interessantes obras, que ora recomendamos ao público como dignas de [sic] ser lidas.

Ao benemérito sr. Garnier agradecemos mui sinceramente essa oferta assim como os números de janeiro a julho do *Jornal das Famílias*, revista instructiva e de modas, indispensável ao belo sexo (O Santo Officio, 1873).

Os romances enviados são “instrutivos à moral” e protagonizam uma lista de enredos históricos, com viés científico, distante de tramas consideradas subversivas às almas cristãs. O periódico maçônico, mesmo se valendo de uma defesa contra a Igreja, mantém o valor das leituras aliado ao preceito moralizante, especificamente àquelas voltadas ao “belo sexo”. O título do anúncio ressalta o termo “Literatura”, ainda em vias de definição à época, abarcando diferentes tipos de escritos, e não se encontra maiores descrições dos enredos, que seriam feitas em edições posteriores, mas não se concretizaram, já que até o término das edições disponíveis do periódico, análises mais detidas de cada título não foram divulgadas. No anúncio, entretanto, verificam-se três nomes importantes da literatura brasileira e estrangeira, como Jules Verne, já recomendado anteriormente pelo impresso, José de Alencar, com um dos pseudônimos utilizados por ele, “Senio”, e Bernardo Guimarães (1825 – 1884). Mesmo sem descrições detalhadas, suas obras são consideradas “dignas de ser lidas”, assim como o *Jornal das Famílias* “indispensável ao belo sexo”. Estas recomendações feitas, mesmo que de maneira superficial, indicam o grau de confiança colocado no livreiro e editor Garnier, pelo prestígio que já possuía e por direcionar certos títulos ao jornal, considerando seu viés político e ideológico.

No periódico *A Regeneração*, na edição n. 71, em 3 de janeiro de 1875, foi publicada uma nota extensa de divulgação apenas do *Jornal das Famílias*:

JORNAL DAS FAMILIAS

Único jornal de modas publicado em língua portuguesa.
PUBLICAÇÃO ILLUSTRADA, ARTISTICA, RECREA-
TIVA etc.

Ornada de figurinos, vinhetas, gravuras sobre aço, aquarela, sepias, peças de musica, desenhos de trabalhos sobre talagarça, crochel, tricot, lã e bordados, moldes de vestidos, capas, e em geral tudo o que é concernente a trabalhos de senhoras.

ASSINATURAS

Para Côrte e Niteroi um ano 10\$000
Para as províncias ' ' 12\$000
Um número avulso ' ' 1\$000

Esta publicação, que exclusivamente trata dos interesses das famílias, e que às mães de família e às donzelas oferece leituras recreativas e Morais, servindo-lhes ao mesmo tempo de guia na execução de inúmeros trabalhos de utilidade doméstica, veio preencher uma lacuna que existia na imprensa brasileira.

A redação literária é confiada aos homens que ocupam a primeira plana na literatura pátria e é empregada a mais cuidadosa atenção na escolha dos artigos que, sempre variados, instrutivos e ao mesmo tempo recreativos, respiram a mais escrupulosa moralidade.

Cada número conte certa qualidade de gravuras, de figurinos de modas, modelos de tapeçaria, de bordados,

de trabalhos de crochê e de agulha, tudo executado pelos melhores artistas de Paris especialmente para esta publicação.

Dá, além disso, de todos os vestuários da ultima moda moldes de tamanho natural, por meio dos quaes a mãe de familia poupada poderá, com pouca despesa, talhar e cortar os seus vestidos bem como os de seus filhos e filhas (A Regeneração, 1875, **grifos meus**).

Editado em Paris e com grande sucesso de circulação, pois permaneceu em ativo por quinze anos, o periódico é reconhecido pela redação maçônica como um instrumento moralizante, voltado para as famílias, mas principalmente para as mães e donzelas, que terão ao seu dispor obras recreativas e morais, além de objetos relativos à moda, assuntos considerados pertinentes ao universo feminino oitocentista.

O termo “recreativo (a)” surge em variadas notas a respeito de suas edições e é essencial compreender que o lazer, então, não era proibido às mulheres, mas deveria ser realizado sempre aliado a uma moral, sendo esta ideia republicada mesmo em um jornal maçônico, que defendia o conhecimento científico, leigo, mas aliava-se às causas da Igreja Católica, já que seu dirigente, o advogado Samuel Wallace MacDowell (1843-1908) era partidário da causa cristã na Questão Religiosa. As restrições inseridas pela sempre presente “moral” destinadas ao público leitor são latentes, principalmente ao dirigir-se a mulheres, pois

A mulher, ao ser reconhecida como a principal aliada da Igreja na divulgação desses ensinamentos, foi consi-

derada o melhor instrumento para mantê-los vivos, pois procurava difundi-los no recinto familiar, sendo assim contribuía para o sucesso como mãe de família (Silva & Pereira, 2022, p. 62).

Logo em seguida, no anúncio, é destacado que a escolha dos artigos é confiada aos “homens que ocupam a primeira plana na literatura pátria” os quais escolhem, novamente, leituras agradáveis, pois recreativas, que “respiram a mais escrupulosa moralidade”. Era preciso, mesmo em um jornal que poderia se supor como subversivo às ideias políticas e religiosas à época, destacar o conteúdo esperado para um público leitor de mulheres: afazeres úteis à concepção de “mulher do lar” e leituras recreativas moralizantes, já que o papel social destinado a ela era o de instrumento de propagação de ideias conservadoras.

Na rede de colaboradores e leitores que Baptiste-Louis Garnier criou a partir do *Jornal das Famílias* (pois somente até o início de 1876 foi o dirigente do impresso), o instrumento de moralização se vinculou às ideias de controle sobre as leituras que os jornais religiosos-doutrinários mantinham em seus projetos: aliava-se o sucesso de um jornal voltado para as senhoras que se vinculava fortemente com as ideias conservadoras dos periódicos religiosos-doutrinários.

Nesta rede, então, Garnier abarcou não somente figuras envolvidas diretamente na cena literária, como autores e livreiros, mas também figuras católicas e maçônicas interessadas em guiar seu público, fosse por meio da publicação de narrativas ficcionais em suas próprias edições,

fosse pela recomendação de um jornal que reproduzia narrativas consideradas não perigosas às mentes.

Considerações finais

As análises dos projetos editoriais, artigos e notas ou anúncios dos jornais maçônicos selecionados revelou a forma como esses impressos se posicionaram diante da proliferação de leituras ficcionais perante a sociedade brasileira. Os jornais maçônicos, como *A Regeneração* (PA) e *O Santo Officio* (PA), defendiam a leitura da prosa de ficção, especialmente às alinhadas aos seus princípios doutrinários e políticos. Observou-se, então, o papel fundamentalmente ativo desses jornais na construção de discursos proscritivos sobre leitura, romance e leitores, reforçando determinados valores sociais e definindo o que era considerado como leitura aprazível ou instrutiva ao público leitor.

A pesquisa revela a importância desse tipo de imprensa não apenas como meio de comunicação noticioso, mas igualmente como um instrumento de poder e sociabilidade entre os pares envolvidos nela, que moldou os debates sobre leitura e ficção no período estudado. Ao confirmar um sistema de publicação que visou anunciar e divulgar leituras, livros e autores, o presente trabalho insere em um projeto nacional editorial a função de periódicos maçônicos no mercado livreiro/literário brasileiro e na relação próxima entre a corte e demais províncias do país no século XIX.

Esse estudo também contribui para os Estudos Literários ao assimilar a imprensa religiosa-doutrinária como uma fonte valiosa para compreender a recepção do romance no Brasil do século XIX e a composição de um mercado

editorial e livreiro, evidenciando a influência desses jornais na produção, circulação e recepção de obras literárias. Apesar do conhecimento limitado sobre o universo dos leitores dos periódicos ou dos livros mencionados nas críticas e notas ou anúncios, tendo-se restringido a análise aos escritos dos articulistas, anônimos ou não, a investigação nesses impressos ainda possui um amplo acúmulo de dados a serem examinados, relativos às narrativas ficcionais publicadas neles. A veiculação e recepção dessas obras ainda não foram devidamente estudadas, havendo, assim, a possibilidade de futuras pesquisas a respeito delas, relacionando-as também às narrativas contemporâneas de caráter religioso, as quais se vinculam a instituições ideológicas tais como as oitocentistas: há, no Brasil, uma massificação de publicações de cunho ficcional que objetivam doutrinar, moralizar e guiar o público cristão, principalmente advindas de instituições neopentecostais, e este movimento pode ser apreendido a partir de fontes históricas como esses jornais do século XIX.

De qualquer maneira, no campo das disputas ideológicas e políticas, a ficção foi, e segue sendo, alvo de censura e condenação, mas também instrumento de persuasão, a fim de influenciar posicionamentos e comportamentos sociais; assim, é evidente o quanto as produções culturais e literárias representam uma ameaça para as instâncias de poder conservadoras, voltando-se para o centro de conflitos sociais, políticos e religiosos.

Referências

- ABREU, Márcia. **Os Caminhos dos Livros**. São Paulo: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: FAPESP, 2003.
- ASSIS, Machado. **Correspondência de Machado de Assis: tomo II: 1870-1889**. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet, reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL: Fundação Biblioteca Nacional, 2009a. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 92).
- CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. *In*: CHARTIER, Roger (Org.) **Práticas da Leitura**. Trad. de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- MELO, Carlos Augusto de. **Conego Fernandes Pinheiro (1825-1876): um crítico literário pioneiro do romantismo no Brasil**. Tese de Doutorado. Universidade de Campinas. Campinas – SP. 2006.
- MIRANDA, José Américo. Notas para um estudo da poesia de ‘Americanas’, de Machado de Assis. **Texto Poético**, v. 15, n. 27, p. 63-97, 2019.
- MUNK, Leonardo; ROZEAUX, Sébastien. O Nascimento contrariado de uma sociedade do espetáculo no Brasil, 1855-1880. **O Percevejo Online**, v. 9, n. 1, p. 202-241, 2017.
- NOBRE, Izenete Garcia. **Leitura a vapor: a cultura letrada na Belém oitocentista**. Dissertação (Mestrado). 2009. 194 p. Belém: UFPA, 2009.
- SALES, Germana Maria Araújo Sales. Correspondências literárias: os romances folhetins em jornais diários do século XIX. *In*: ÑUNEZ, Carlinda Fragale Pate; SALES, Germana; RODRIGUES, Rauer Ribeiro; SOUZA, Roberto Acízelo de; BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico (orgs.). **História da literatura: práticas analíticas**. Rio de Janeiro: Ed. Makunaima, 2012.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil**. Editora Ática, 2002.
- SALDANHA, Nelson (1933). **História das idéias políticas no Brasil**. Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.

SALES, Germana Araújo; NOBRE, Izenete Garcia. Mercadorias e livro: entre fumo de rapé e aguardente, na Belém do século XIX. **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras**. ISSN: 0104-0944, n. 31, p. 11-30, 2009.

SILVA, Rodrigo Fialho; PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. Leitoras do Jornal das Famílias, em Machado de Assis: de ficções e realidades. **Memória e Informação**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 57-73, jul./dez., 2022.

SOUZA, Luiz Francisco Fernandes de. **A Doutrina social da Igreja sempre foi pró Democracia Popular Participativa**. Disponível em: <https://www.luizfdesouza.com.br/index.php/tag/para-unir-a-italia-o-padre-ventura-escreveu-obras-sobre-democracia-e-catolicismo/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Teatro e política nas cenas cômicas do Vasques**. In: ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História. 2003, João Pessoa. Anais [...].

VASCONCELLOS, Eliane. Precursoras da literatura goiana. **Revista UFG**, v. 12, n. 8, 2010.

Consulta

DE ARAÚJO, Nélson. Alguns aspectos do teatro no Brasil nos séculos XVIII e XIX. **Latin American Theatre Review**, p. 17-24, 1977.

GONZAGA, Maria Lucilena Costa Tavares. **Laços Luso-Paraenses na Imprensa Oitocentista**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017. 300 f.

OLIVEIRA, Renata Gurgel de. **José Feliciano de Castilho e a tradição clássica no século XIX : A tradução da Farsália**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

Homens mortos não contam histórias: a construção da imagem e esteriótipos do pirata moderno através da literatura

Andre Luiz Melo Tinoco Nogueira

Introdução

A representação dos piratas modernos nas produções culturais contemporâneas, se apresenta como fértil e interessante campo de análise para compreender como o imaginário coletivo ressignificou ao longo dos séculos tal singular figura do pirata, especificando porém, que nossa pesquisa parte em analisar o processo de aglutinação de construções literárias que formou a percepção comum de um determinado tipo de pirataria e pirata, aqui delimitado à aquelas que atuavam na Era Moderna, no Oceano Atlântico, particularmente oriundos de nações Europeias. Longe de serem retratados como vilões simplistas, esses personagens foram narrativamente construídos enquanto sujeitos ambíguos, guiados por interesses próprios, tensões internas e escolhas que frequentemente os colocam em conflito com estruturas de poder opressivas.

Neste contexto é possível identificar, como já observa Marcus Rediker (2004, p. 7), que a pirataria, sob certas perspectivas, constituía uma forma de “contra-colonialismo”, isto é, uma insurgência violenta contra os sistemas de autoridade imperial e os dispositivos normativos que

os legitimavam. Ao se insurgirem contra o monopólio do comércio transatlântico e as hierarquias impostas pelas potências coloniais, as tripulações piratas não apenas subvertiam as regras do comércio, mas também colocavam em xeque as próprias lógicas de dominação marítima. Deste modo, as representações ficcionais dos piratas não se restringem a meras caricaturas do crime, mas ressoam como expressões simbólicas de resistência, autonomia e contestação das ordens estabelecidas. Como sugere Peter Leeson (2011), determinadas estruturas organizacionais observáveis nas tripulações piratas podem ser interpretadas como experimentações rudimentares de modelos proto-democráticos, ancorados em princípios de autogestão, divisão equitativa dos lucros e deliberação coletiva.

Portanto, torna-se evidente que as imagens dos piratas, seja no discurso literário ou na historiografia, operam como artefatos culturais que simultaneamente reproduzem e tensionam narrativas sobre poder, economia e resistência. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o processo de consolidação desse arquétipo do pirata do Atlântico, esteve profundamente ligado às transformações nas práticas editoriais em expansão e nas dinâmicas culturais de uma Europa marcada pelos desdobramentos da Revolução Francesa, das guerras napoleônicas e das sucessivas crises do Antigo Regime. Como aponta Kolkey (2014), as obras produzidas nesse período, tanto de viés revolucionário quanto contrarrevolucionário, foram fundamentais na construção de imaginários coletivos que excederam os limites da análise puramente histórica, adentrando os domínios da literatura, da moral pública e da pedagogia social.

Pierre Bourdieu (1993) ao discutir a gênese do campo cultural europeu no advento do romantismo, também oferece uma chave de leitura crucial. A produção simbólica que cerca a construção da imagem do pirata não pode ser dissociada das lógicas de distinção, circulação de capitais simbólicos e das disputas pelo monopólio da legitimidade cultural. Nesse sentido, a figura do pirata adquire no campo literário e nas produções culturais, uma plasticidade que permite sua reconfiguração constante, ora como vilão, ora como herói romântico, ora como símbolo de resistência:

a oposição entre o subcampo da produção restrita e o subcampo da produção em larga escala produção...e em segundo lugar, a oposição, dentro do subcampo de restrições produção entre a vanguarda consagrada e a ampla disponibilidade de materiais impressos ajudou a popularizar as histórias de pirataria e tornou a imagem do pirata familiar para as pessoas em todo o mundo vanguarda (1993, p. 53).

Conforme analisa Susanne Dirksen (2019), a representação cultural do banditismo, especialmente nas mídias contemporâneas, revela uma profunda ambivalência na forma como esses sujeitos são socialmente percebidos. Tal construção simbólica alterna entre a reprovação ética e a romantização de indivíduos que passam a ser interpretados como símbolos de resistência, liberdade e contestação às normas estabelecidas. Nesse sentido, a figura do fora-da-lei ultrapassa sua condição histórica, sobretudo no contexto da pirataria, e ganha ressignificações constantes nas produções audiovisuais atuais, que revisitam e rein-

terpretam arquétipos de diferentes épocas. Durante o período iluminista, esse processo já se fazia presente, sendo relativamente comum que os piratas fossem retratados sob uma perspectiva que lhes atribuía um caráter de resistência e oposição à ordem hegemônica, consolidando-os, no imaginário coletivo, como representações da luta contra a opressão e a tirania (Woodard, 2008).

A literatura, nesse percurso, teve papel central na consolidação desse imaginário. Ao transformar os piratas em protagonistas de narrativas permeadas por aventuras, combates marítimos e expedições em territórios desconhecidos, esses textos não apenas estimulavam o desejo por fuga da rotina, mas também sedimentavam uma estética da transgressão, marcada pela rejeição dos valores burgueses e pela celebração de estilos de vida alternativos. A fascinação por esses personagens deriva, em grande medida, da sua condição de sujeitos liminares, indivíduos que operam à margem das estruturas sociais convencionais, regidos por códigos próprios e, muitas vezes, antagônicos à moralidade dominante.

Dirksen (2019) também observa que ao longo do desenvolvimento da literatura moderna, as fronteiras tradicionais que separavam heróis de anti-heróis tornam-se progressivamente mais tênues. Se na tradição clássica o herói era concebido como encarnação de virtudes como honra, coragem e retidão moral, a modernidade introduz figuras que operam dentro de uma lógica de ambiguidade ética, fragilidade e resistência às normas. Nesse contexto, o anti-herói emerge como um agente narrativo dotado de profundas contradições, refletindo os dilemas e tensões próprios da experiência humana. Essa sobreposição entre

heroísmo e transgressão não apenas amplia a complexidade psicológica dos personagens, tornando-os mais verossímeis, como também permite uma identificação paradoxal por parte do público, que simultaneamente sente repulsa e empatia.

Tal processo de estetização da marginalidade e da transgressão ultrapassa os limites da literatura e se manifesta de forma evidente na cultura audiovisual contemporânea. A recorrência de produções que exploram protagonistas anti-éticos e socialmente desviantes, como é o caso de *Peaky Blinders* (2013-), *Vikings* (2013-2020), *Narcos* (2015-2017), *Sons of Anarchy* (2008-2014), *Boardwalk Empire* (2010-2014) e *Crossbones* (2014), evidencia a centralidade desse tipo de narrativa no imaginário moderno. Essas obras não apenas reforçam o fascínio pelo anti-herói, mas também reiteram a potência simbólica da transgressão como elemento estruturante das representações contemporâneas do poder, da resistência e da condição humana.

No campo literário, a aventura de piratas de Robert Louis Stevenson fornece um exemplo paradigmático desse fenômeno, especialmente na construção do personagem Long John Silver, inspirado no pirata irlandês Edward England, em *A Ilha do Tesouro* (2020). Silver é um pirata sagaz, dotado de carisma e extrema habilidade estratégica, que, embora se configure como antagonista, apresenta uma notável densidade moral. Seu comportamento não se orienta por uma oposição maniqueísta entre o bem e o mal, mas por um código pessoal que privilegia a autopreservação e a lealdade seletiva. A ambiguidade de Silver, simultaneamente mentor, traidor, aliado e inimigo torna-o

um dos anti-heróis mais emblemáticos da tradição literária dessa temática.

De forma análoga, o personagem Jack Sparrow, protagonista da franquia cinematográfica *Piratas do Caribe* (2003), representa a transposição desse arquétipo para a cultura de massa contemporânea. Sparrow encarna um pirata excêntrico, astuto e imprevisível, que constantemente desafia tanto as leis quanto os próprios códigos da pirataria. Apesar de suas ações frequentemente beirarem a fraude, o oportunismo e o engano, o personagem é dotado de um senso peculiar de honra e fidelidade, sobretudo no que tange à sua tripulação e aos seus próprios princípios, ainda que estes estejam distantes dos padrões éticos convencionais.

Ambos os exemplos, tanto na literatura quanto no cinema, evidenciam que a representação do pirata como anti-herói está firmemente alicerçada na construção de figuras ambíguas, que combinam virtudes e vícios, coragem e traição, generosidade e ganância. Essa ambivalência não apenas assegura sua permanência no imaginário coletivo, como também dialoga com as transformações culturais contemporâneas, que tendem a valorizar personagens complexos, multifacetados e moralmente instáveis (Hill, 2016). Assim, buscaremos analisar os momentos iniciais onde observamos a construção dos arquétipos comumente referidos da figura de um determinado pirata característico.

Possibilidades e diálogos entre História e Literatura

Para compreender adequadamente as análises contemporâneas que transmutam a figura do pirata em objeto de consumo cultural, torna-se indispensável revisitar os

processos históricos, culturais e discursivos que originaram a construção desse imaginário social. É nesse movimento reflexivo que se delineia a necessidade de compreender como, desde a modernidade, a articulação entre História e Literatura contribuiu decisivamente para a formação de um repertório simbólico que cristalizou estereótipos, arquétipos e narrativas em torno da figura do pirata, representação esta que atravessa séculos e permanece enraizada na cultura midiática contemporânea. Cumpre destacar, preliminarmente, que tanto a noção de História quanto a de Literatura não são conceitos estáticos.

Pelo contrário, ambos os campos são historicizados, isto é, constroem seus significados a partir de práticas, epistemologias e disputas próprias de cada contexto histórico. A concepção moderna de Literatura por exemplo, surge vinculada ao advento da modernidade no século XIX, quando se consolida como campo autônomo, dotado de regras próprias de produção e circulação de sentido. Como assinala Roland Barthes

[...]foi na segunda metade do século XIX, num dos períodos mais desolados da infelicidade capitalista, que a literatura encontrou, pelo menos para nós, franceses, com Mallarmé, sua figura exata, a modernidade — nossa modernidade, que então começa — pode ser definida por esse fato novo, nela se concebem utopias de linguagem (2007, p. 23).

No âmbito historiográfico, torna-se imprescindível compreender como, ao longo do século XIX, a História passou por um processo de disciplinarização, distanciando-

-se paulatinamente de narrativas literárias e adotando parâmetros metodológicos que reivindicavam uma pretensa cientificidade. Jacques Revel comenta que:

Em 1876 foi publicada em Paris a primeira edição da *Revue Historique*. O nascimento do periódico é comumente visto como um marco inaugural. A história era, a partir daquele momento, definida como uma disciplina profissional com requerimentos metodológicos mais precisos e dotados de explícita cientificidade, com formas de treinamento codificadas e específicas e um forte sentido de comunidade acadêmica. (2012 apud Costa, 2016, p. 70).

A separação entre História e Literatura não foi nem linear nem absoluta, sendo marcada por tensões, interseções e diálogos constantes. Antônio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2006), argumenta que a produção literária não se dá de forma isolada, mas se constitui como um fenômeno social indissociável de seu tempo. A Literatura não apenas reflete a realidade histórica, mas também a interpreta, a reinventa e, muitas vezes, a tensiona, funcionando como uma forma específica de conhecimento sobre o mundo. Nesse sentido, a construção literária está profundamente imbricada nos processos sociais, históricos e culturais, de modo que suas estruturas narrativas não podem ser dissociadas das condições históricas que as produzem. A historiografia, principalmente até meados do século XIX, compartilhou com a Literatura dispositivos retóricos, estilísticos e narrativos que estruturaram sua forma de contar o passado. Apenas a partir do desenvolvimento das ciências sociais e da institucionalização da História como disciplina

acadêmica, com seus pressupostos metodológicos e sua busca pela cientificidade, é que se construiu a pretensão de separar rigidamente os domínios do histórico e do literário.

No campo específico da representação dos piratas, Ivana Borges Barcelos (2016) demonstra que, desde meados do século XVIII, as narrativas sobre a pirataria não ocupavam centralidade na historiografia institucionalizada. Esses relatos eram, antes, produzidos por memorialistas, viajantes ou escritores cujas intenções oscilavam entre o panfletário e o moralizante, geralmente buscando associar os atos de pirataria a desvios de conduta individual, ao crime e à degeneração moral. Paralelamente, a historiografia da época estava concentrada na celebração das figuras de Estado, reis, generais e estadistas, reforçando um modelo de história monumental, centrada nas elites e nas estruturas institucionais.

O deslocamento da pirataria do campo da realidade social para o da representação literária se inscreve, portanto, num processo mais amplo de construção do imaginário social. Nesse processo, como adverte Roger Chartier: “com efeito, não se confrontam com textos abstratos, separados da materialidade: manejam objetos cujas organizações comandam a leitura, sua apreensão e compreensão partindo do texto lido” (1991, p. 178). Ao lidar com essas representações, cabe ao historiador não apenas descrevê-las, mas compreender como os textos, ancorados em suportes materiais, práticas de leitura e códigos culturais, são apropriados, reinterpretados e resignificados pelos diferentes grupos sociais ao longo do tempo (Chartier, 1991). Na esteira dessa reflexão, Dominick LaCapra (1985) problematiza o uso da literatura como

mero documento referencial. Segundo ele, o paradigma historiográfico documental tende a reduzir o texto literário a um suporte secundário, válido apenas na medida em que fornece evidências factuais sobre o passado. LaCapra, contudo, alerta que essa postura desconsidera a densidade simbólica, estética e filosófica da literatura, esvaziando seu potencial como meio de compreensão das sensibilidades, dos afetos e das experiências históricas.

Desse modo, torna-se evidente que o imaginário em torno do pirata moderno não é fruto de uma descrição objetiva da realidade, mas de uma complexa operação de mediação cultural. A literatura desempenhou, nesse contexto, um papel fundamental ao construir arquétipos que, embora inspirados em elementos históricos, foram amplamente moldados por interesses comerciais, demandas do mercado editorial e pela busca por narrativas que seduzissem o público com promessas de aventura, exotismo e transgressão. As narrativas sobre piratas, especialmente aquelas difundidas entre os séculos XVIII e XIX, como *A General History of the Pyrates* e *Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson, são expressões paradigmáticas desse processo, pois converteram experiências sociais concretas em mitologias modernas, projetando no pirata tanto a figura do fora-da-lei temido quanto do aventureiro romântico e sedutor.

Portanto, analisar a construção da imagem do pirata moderno exige, necessariamente, transitar pelas fronteiras epistemológicas entre História e Literatura, reconhecendo que ambas, embora distintas em seus objetivos e metodologias, são igualmente produtoras de sentidos e partícipes

da fabricação das memórias coletivas e dos imaginários sociais.

Do histórico ao fictício: A consolidação do Pirata Moderno no Imaginário Coletivo

As narrativas históricas e literárias que se debruçam sobre a pirataria, especialmente aquelas produzidas entre os séculos XVII e XVIII, frequentemente elaboram uma representação ambígua da chamada “cultura pirata”. Essa ambiguidade se revela, de um lado, na construção de uma utopia igualitária, marcada por traços de democracia radical e resistência à ordem hegemônica; e, de outro, na cristalização do pirata como arquétipo da criminalidade, da violência e da transgressão absoluta.

Diversos relatos, tanto de caráter histórico quanto de ficção popular, descrevem as embarcações piratas como espaços de sociabilidade alternativa, onde a autoridade não era imposta verticalmente, mas negociada coletivamente. Nesse sentido, a figura do capitão não correspondia ao modelo hierárquico rígido encontrado na marinha mercante ou nos navios de guerra, mas sim a um posto sujeito à escolha e, quando necessário, à destituição por sufrágio direto da tripulação. Como observa Charles Johnson, cuja identidade real permanece tema de debate historiográfico, sendo frequentemente associada a Daniel Defoe, o comando de um navio pirata era conferido “pelo sufrágio da maioria” (Johnson, 2003, p. 53). Essa formulação revela não apenas uma prática democrática circunstancial, mas sugere uma lógica organizacional que, por vezes, subvertia as estruturas autoritárias predominantes na sociedade marítima da época.

De acordo com Rediker (2004), duas inferências derivam dessa dinâmica: a primeira, de que a eleição de oficiais constituía, se não uma norma absoluta, ao menos uma prática recorrente e generalizada nas comunidades piratas; a segunda, de que, em princípio, qualquer integrante da tripulação poderia ser alçado ao posto de comando, desde que reunisse o respaldo coletivo necessário. Importante salientar, contudo, que esse poder delegado era volátil. O capitão podia ser destituído a qualquer momento, caso perdesse a confiança do coletivo, e, em casos extremos, ser submetido a sanções que iam desde a degradação pública até punições físicas e, não raro, a execução sumária (Fox, 2013). Diferentemente de funções técnicas, como as de navegador, carpinteiro, mestre de armas ou cirurgião, que exigiam competências específicas e portanto, conferiam certa estabilidade a quem as desempenhava, o cargo de capitão estava ancorado muito mais em vínculos de afinidade, liderança circunstancial e reconhecimento dos pares do que na expertise técnica propriamente dita.

Entretanto, essa faceta democrática da sociabilidade pirata convive, de forma paradoxal, com a imagem do pirata como saqueador impiedoso e predador dos mares. A historiografia reconhece que, tanto os corsários, agentes de violência legitimada pelos Estados europeus, quanto os piratas declaradamente hostis às coroas, sustentavam-se, em essência, pela prática sistemática da espoliação, da apropriação violenta e da eliminação física dos que se opunham aos seus interesses. Como bem assinala Page (2014), um dos grandes desafios da pesquisa sobre a pirataria reside na escassez de documentação direta produzida pelos próprios piratas.

O que sabemos de suas práticas, rotinas e concepções de mundo deriva, majoritariamente, de fontes judiciais, interrogatórios, confissões sob coação, sentenças, e de relatos redigidos por terceiros, muitas vezes juizes, cronistas e memorialistas vinculados à lógica punitiva do Estado ou à literatura sensacionalista da época. Estudos como os de David Cordingly (1992) relativizam a visão estereotipada do pirata como agente do caos absoluto. Segundo o autor, embora envolvidos em práticas ilícitas, os piratas operavam dentro de uma racionalidade interna que exigia disciplina rigorosa, organização funcional e cooperação permanente entre os membros da tripulação. As atividades cotidianas, manutenção do navio, organização dos turnos de vigília, manejo de armamentos e reparos, seguiam protocolos não muito distintos daqueles observados nas embarcações mercantes. Nesse sentido, paradoxalmente, a vida a bordo de um navio pirata podia oferecer condições de trabalho e sociabilidade menos opressivas do que aquelas experimentadas pelos marinheiros submetidos às duras regras do comércio atlântico ou da marinha imperial.

A construção desse imaginário ambíguo, que oscila entre o fascínio pela liberdade e a repulsa pela violência, foi amplamente potencializada pelos circuitos literários e jornalísticos dos séculos XVIII e XIX. A esse respeito, destaca-se a contribuição de Daniel Defoe, escritor e jornalista cuja obra se confunde com a produção atribuída ao enigmático Capitão Charles Johnson. Embora a controvérsia sobre a identidade de Johnson permaneça irresoluta na historiografia, é inegável que *A General History of the Pyrates* desempenhou papel central na sedimentação dos principais arquétipos da pirataria moderna. Nas páginas

dessa obra, os piratas são apresentados de maneira dúbia: ora como criminosos brutais, praticantes de tortura, assassinato e estupro, ora como personagens dotados de carisma, astúcia e engenhosidade, capazes de feitos espetaculares que, embora moralmente questionáveis, despertam admiração e fascínio no leitor. Assim, ao mesmo tempo em que buscava reforçar uma narrativa moralizante, enfatizando as consequências nefastas da vida criminosa, o texto inadvertidamente romantizava certas facetas da experiência pirata, sobretudo aquelas associadas à aventura, à resistência à autoridade e à vida fora dos marcos da ordem estabelecida.

De fato, se os relatos de covardia, traição e barbárie parecem compor uma advertência moral dirigida ao público contemporâneo de Defoe/Johnson, são, no entanto, as descrições de batalhas navais, fugas espetaculares, negociações engenhosas e estratégias de sobrevivência que mais fortemente capturam a imaginação do leitor e contribuem, ainda hoje, para a perpetuação do pirata como um dos anti-heróis mais duradouros da cultura ocidental.

O pesquisador Nicassio Martins Costa em sua análise sobre a imagem negativa que se buscava construir do pirata para a sociedade, comenta:

Porém, a dificuldade se encontrava nas memórias dessa população, construídas através de histórias heroicas de séculos passados naquele país, histórias de um período em que piratas haviam sido heróis nacionais, tratados como cavaleiros da coroa pela própria Rainha Elizabeth. As memórias produzidas sobre homens como Francis Drake e Richard Hawkins influenciaram sem dúvida a escrita de Daniel Defoe e fizeram com que seus textos

tomassem um rumo exagerado e pitoresco. Para franceses e, principalmente, para espanhóis, não era necessária mais que uma nota em um jornal de grande circulação, esclarecendo que estava aberta naquele momento uma *temporada de caça* aos piratas. Um alívio geral seria deflagrado e a aceitação seria imediata. Em se tratando de ingleses, a situação não se desenhava dessa forma (Costa, 2016, p. 73).

Todas essas questões corroboram o defendido por Roger Chartier: “(...), o ato de ler não pode anular-se no próprio texto, assim como as significações não podem também ser aniquiladas mediante significados impostos” (1991, p. 235).

Diretamente ou não, os textos produzidos por Defoe, ao enunciar situações que difamam as condutas dos piratas, talvez pela sua narração construída, acabou por caminhar no sentido contrário e, ao descrever os “malvados” piratas, acabou por ressaltar características que soam como furor aos leitores, como sagacidade, coragem, ambição e até brutalidade, tornando-os atraentes ao público.

Posteriormente, outros autores adicionaram outras dimensões à figura dos piratas, principalmente no século XIX. Eles temperam suas histórias com os elementos até hoje em dia se tornaram marcas que mais associamos aos piratas, mas que piratas históricos nunca, ou quase nunca, incorporaram em seu *modus operandi*: saques enterrados, mapas do tesouro e piratas amaldiçoados fantasmagóricos que guardam os despojos escondidos. Já no século XX, os autores acrescentaram uma nova dimensão aos piratas, o status de vítima, aqueles que o destino forçou à pirataria.

Esses personagens, com motivações sociais diferentes dos clássicos contraventores descritos em épocas anteriores, muitas vezes cavalheiros educados, infringiram a lei e ganharam riquezas, mas nunca como os piratas vilões. Após a década de 1730, os piratas foram mais bem acolhidos por romancistas e dramaturgos: o comércio substituíra a pilhagem. Mesmo assim, como resultado da rica combinação de fato e ficção do começo do século XVIII, o gênero pirata floresceu, fazendo com que as obras de J. M. Barrie e Robert Louis Stevenson fossem vendidas juntamente com aventuras de detetives amadores imbuídos de seriedade e caçadores de tesouro. Nelas, arcas provenientes dos antigos mares tinham compartimento secreto e borrões suspeitos de tinta em velhos mapas eram considerados representações simultâneas de atóis no Pacífico, ilhotas na costa da Indochina ou das Ilhas Gardiner, na ponta de Montauk.

Construindo a personagem: de estereótipos ao senso comum enraizado

Quando pensamos na palavra “estereótipo”, temos a nítida impressão de estar em contato com caracterizações generalizantes de algum povo, grupo ou de alguma minoria vitimada pelo preconceito. Em algumas situações, estas generalizações se apresentam sob a forma do humor, formas apaziguadas desta generalização, em que o autor se exime de culpa em prol de risos, que acabam não passando de um modo de mascarar os preconceitos. Essa constatação não quer dizer que a generalização negativa não seja o principal modo de uso dos estereótipos na maioria dos casos.

Segundo Renata de Paula Santos: “(...) concepções errôneas e ideologicamente determinadas acabam sendo naturalizadas com o passar do tempo e têm o seu lastro valorativo apagado” (Santos, 2013, p. 232). Contudo, nem sempre os estereótipos têm este objetivo. Por vezes, algumas caracterizações viram pontos de referência atemporais, mesmo seus referentes que já tenham deixado de existir. Essas marcas bem definidas preenchem a imaginação das pessoas, fazendo com que características de algo ou alguém sejam mencionadas de maneiras muito próximas em diversos tempos e espaços

É inegável que tanto a História quanto a ficção literária do período pós-século XVIII teve um papel de bastante destaque na criação e na difusão do estereótipo dos piratas caribenhos, tendo em Charles Johnson com relatos mesclados de história e narrativas ficcionais, diretamente ou não, um dos grandes provedores de informações para construção do imaginário pirata, e posteriormente a já citada *Ilha do Tesouro*, fantasias de aventuras que de fato marcaram o caminho para determinados signos visuais identificáveis como piratas.

Saúl Jerónimo Romero comenta:

Ao observar os estereótipos sobre o pirata, percebe-se sua semelhança com os personagens literários criados ao longo dos séculos XIX e XX; Vale ressaltar que mais de dois séculos de literatura não acrescentaram grandes traços distintivos a esses personagens e que, sem muitas mudanças, eles persistem como uma representação estereotipada, facilmente reconhecível e reproduzida em

todos os tipos de gêneros discursivos, inclusive o cinema. (Romero, 2009, p. 49).

Estas ficções, que centralizaram e tornaram atraente para o público os personagens piratas, receberam um grande auxílio das mudanças de paradigma político social daquele período no sentido de sua popularização, como no caso do regime espanhol, referido ainda por Saúl Jerónimo Romero:

É o liberalismo individualista versus o antigo regime, que se caracterizava pelo império espanhol, símbolo da monarquia, do autoritarismo, do abuso de poder, que a Lenda negra espalhou aos quatro ventos e tudo isso tornou mais acessível a sua assimilação pelos os leitores. (Romero, 2009, p. 56).

No excerto em questão, Romero faz referência à obra *El Corsario Negro*, do escritor italiano Emilio Salgari, cuja narrativa é centrada no personagem Emilio di Roccanegra, também conhecido como “Lenda Negra”. Nesse enredo, a Coroa Espanhola se configura como principal antagonista do protagonista. Dotado de notável coragem, elevado senso de justiça, além de atributos físicos como beleza e charme, Roccanegra se apresenta como um herói audacioso, estrategista e ágil – características que o tornam o opositor ideal de um império opressor e autoritário que o persegue incansavelmente.

Entre os autores que contribuíram de forma decisiva para a consolidação do imaginário romântico da pirataria, destaca-se o britânico George Gordon Byron, conhecido

como Lord Byron. Sua contribuição se manifesta especialmente na publicação do poema narrativo *The Corsair, a Tale*, lançado em 1814. Dividida em episódios, a obra acompanha a trajetória de Conrad, líder de um grupo de corsários que operava no Mediterrâneo. Embora o personagem incorpore muitos dos vícios e práticas associados à pirataria, Byron o constrói como uma figura que, à semelhança de Robin Hood, demonstra traços de nobreza, empatia e compaixão, atitudes que destoam da representação tradicional dos piratas enquanto agentes exclusivamente violentos e cruéis.

Outro nome fundamental na construção desse arquétipo do “pirata circunstancial” ou do “fora-da-lei por necessidade” é o romancista britânico Rafael Sabatini. Sua obra *Captain Blood: His Odyssey*, publicada em 1922, tornou-se um marco na literatura de aventura e foi posteriormente adaptada para o cinema em 1935, em uma produção homônima. Situado em um contexto histórico real, na transição dos séculos XVII para XVIII, o romance apresenta personagens que operam sob um rigoroso código de honra, rompendo com a concepção anterior que associava a pirataria exclusivamente à barbárie e ao crime desmedido. Sabatini realiza, assim, um trabalho sofisticado de racionalização e ressignificação, equilibrando na figura do capitão heróico elementos de bravura, justiça e lealdade, em contraposição às imagens de piratas como figuras monstruosas, amaldiçoadas ou fantasmas guardiões de tesouros ocultos.

O protagonista Peter Blood, um cirurgião irlandês, desafiou a lei para ajudar um rebelde mortalmente ferido e, embora nunca tenha pegado em armas contra o poder do Estado, a corte o condenou como traidor e o condenou

a ser transportado como escravo para uma colônia inglesa. Descrito como:

alto e magro moreno como um cigano, com olhos que eram surpreendentemente azuis naquele rosto escuro e sob aquelas sobrancelhas pretas. Em seu olhar, aqueles olhos, ladeando um nariz de ponte alta e intrépida, eram de singular penetração e de uma altivez firme que combinava bem com seus lábios firmes (Sabatini, 2022).

O personagem é construído dentro de características típicas do herói romântico, é um cavalheiro, leal com seus amigos, educado com seus prisioneiros e respeitoso com as mulheres. Ele é um espadachim e marinheiro experiente, embora não seja mencionado na obra onde adquiriu essas habilidades específicas, mas seus homens confiam em suas decisões e nunca questionam suas ordens. Assim, podemos constatar que a literatura como fonte, acaba por cumprir um papel de suma importância na investigação, sendo o testemunho histórico um documento oficial ou não, traz uma gama de significações para serem entrelaçadas e estudadas em sua relação com o contexto histórico proposto e acaba por contribuir para fornecer elementos substanciais na construção de uma representação (Martins; Cainelli, 2015).

Retornando nossa atenção ao momento de construção das características que viriam a configurar o imaginário do pirata moderno, no período de produções no século XIX, quando falamos sobre os romances produzidos nesse período, queremos assim afirmar que foram tais escritores ficcionais, os inegáveis produtores dos mais variados

estereótipos que prevalecem até os dias de hoje sobre a imagem do pirata moderno, em suas representações que acabaram por difundir e enraizar a linha que divide o real do ficcional acerca de tais personagens. Já a forma de apropriação e representação dos elementos da leitura contribuem para explicar como pensamentos ou imagens se transformam conforme a realidade ou o momento em que são expostos. Segundo Chartier:

(...), a noção de representação pode ser construída a partir das acepções antigas. Ela é um dos conceitos mais importantes utilizados pelos homens do Antigo Regime, quando pretendem compreender o funcionamento da sua sociedade ou definir as operações intelectuais que lhes permitem apreender o mundo. Há aí uma primeira e boa razão para fazer dessa noção a pedra angular de uma abordagem em nível da História cultural (1990, p. 23).

A noção de “Era de Ouro da Pirataria” configura-se como uma construção historiográfica carregada de ambivalências e mediações culturais, cuja longevidade no imaginário coletivo decorre muito mais de sua consolidação por meio de narrativas literárias e representações midiáticas do que de uma base documental efetivamente robusta. Essa categoria, amplamente difundida tanto na historiografia de divulgação quanto nas produções culturais contemporâneas, opera fundamentalmente como um artefato discursivo retrospectivo, antes de se constituir como uma periodização sustentada por critérios rigorosos de análise histórica. Seu uso está majoritariamente vinculado à intensificação das práticas de corso, saque e violência

marítima que se verificaram entre o final do século XVII e as primeiras décadas do século XVIII, sobretudo no espaço atlântico, com especial concentração no Caribe e na costa oriental da América do Norte.

Paradoxalmente, essa formulação não se assenta em uma ampla disponibilidade de fontes primárias capazes de permitir uma reconstituição precisa das práticas, das dinâmicas internas e dos sistemas de sociabilidade que caracterizavam essas comunidades marítimas (Evans, 2014). A consolidação do conceito responde, em grande medida, ao crescimento expressivo de narrativas, sejam elas de caráter memorialístico, panfletário ou literário, que emergiram no próprio contexto ou em suas imediações temporais, frequentemente borrando as fronteiras entre relato factual e construção ficcional. Se, por um lado, a relativa escassez de documentação oficial, como registros administrativos, judiciais ou epistolares, impõe desafios metodológicos concretos à historiografia, por outro, a proliferação de testemunhos produzidos por indivíduos diretamente envolvidos nas práticas da pirataria ou por observadores contemporâneos funciona como um dispositivo privilegiado de formação de uma memória cultural sobre o fenômeno. Nesse sentido, destacam-se como documentos paradigmáticos *The Buccaneers of America*, de Alexandre Exquemelin, e *A General History of the Pyrates*, atribuída ao Capitão Charles Johnson.

A obra de Exquemelin, publicada originalmente em 1678, apresenta-se como um relato de primeira mão, produzido por um cirurgião que conviveu diretamente com os bucaneiros nas Antilhas. Embora sua nacionalidade permaneça objeto de debate, seu testemunho oferece uma

das descrições mais detalhadas e influentes do universo da pirataria caribenha no século XVII. O texto não apenas narra as façanhas de figuras emblemáticas como Henry Morgan, como também oferece, mesmo permeado por interpolação literária e imprecisões factuais, uma visão abrangente sobre os códigos de conduta, as formas de organização social e os modelos de sociabilidade que estruturavam aquelas comunidades. Ainda mais determinante na cristalização dos arquétipos modernos associados à figura do pirata foi *A General History of the Pyrates*, publicada em 1724. Embora apresente, em sua superfície, pretensões de rigor documental, ao oferecer biografias detalhadas de personagens como Edward Teach (Barba Negra), William Kidd e Charles Vane, sua construção textual está claramente marcada por recursos retóricos que intensificam tanto o sensacionalismo quanto a dimensão épica das trajetórias narradas. É justamente essa articulação entre dramatização e narrativa biográfica que garante à obra sua eficácia simbólica: ela transcende a função meramente informativa e se estabelece como matriz estruturante de um imaginário que será constantemente reatualizado pela literatura de aventura, pelo teatro, pelo cinema e, mais recentemente, pelas mídias digitais e pelos produtos da cultura pop.

É nesse ponto de interseção entre registro histórico e invenção literária que se consolida a noção da chamada Era de Ouro da Pirataria. Menos um reflexo direto das práticas históricas e mais um dispositivo narrativo de longa duração, essa formulação não apenas glamouriza figuras como Henry Morgan, Barba Negra e Capitão Kidd, mas também as ressignifica como sujeitos heroicos, estrategistas ousados ou, ainda, como arquétipos do fora-da-lei romântico. Tal

processo de estetização da marginalidade e da violência marítima é amplamente mediado pelas dinâmicas próprias das indústrias culturais desde o século XVIII.

Diante desse panorama, torna-se metodologicamente indispensável reconhecer que a consolidação da pirataria enquanto categoria histórica está profundamente imbricada nas lógicas da ficcionalização, da espetacularização e dos circuitos de produção editorial e midiática do mundo moderno. A chamada “Era de Ouro da Pirataria”, portanto, não deve ser compreendida exclusivamente como um recorte cronológico, mas sobretudo como um artefato discursivo, um objeto de memória coletiva, permanentemente ressignificado nas zonas de fronteira entre história, ficção e cultura.

A imagem estética e referencial desse pirata particular, foi se construindo ao longo das obras produzidas ainda ao longo da Idade Moderna, como em *Piratas e corsários do Caribe* (1992), de Jennifer Marx, que temos por exemplo, uma construção de imaginário de um tipo de pirata com o qual muitos estão familiarizados:

Sua pele cheia de cicatrizes é de mogno curtido pelo sol. Ele se vangloria pelo convés em... elegância proeminente roubada à ponta de uma espada ... Um aro balança em uma orelha ... Bêbado ou sóbrio, seu olhar parece fixo em um horizonte invisível ... Do topo de seu tricórnio chapéu até a ponta das botas o clássico pirata, com seu par de pistolas, machado de embarque, cutelo e sabre. (Marx, 1991. p. 187 *apud* Evans, 2014, p. 05).

Entre as características comumente referidas à imagem do senso comum do pirata, podemos perceber o tapa-olho, ou ter uma perna de pau, ou um gancho em vez da mão; eles também podem ter um papagaio empoleirado em seu ombro, sendo a sua maioria convertida em uma espécie de padrão, essas mais caricatas aparecem devido a popularização da literatura fantástica sobre o período, principalmente com a obra *A Ilha do Tesouro*, de Stevenson. Robert Louis Stevenson também encontrou inspiração na literatura contemporânea de seu tempo, particularmente nas obras de Daniel Defoe, Edgar Allan Poe e Washington Irving. Histórias de naufrágios e aventuras em alto-mar já era um gênero popular e romântico na época em que Stevenson estava escrevendo, no final do século XIX. Cordingly nos diz que:

Stevenson ligou piratas para sempre com mapas, escunas pretas, ilhas tropicais e com um marinheiro de uma perna só com um papagaio em seu ombro. O mapa com um X marcando a localização do tesouro enterrado se tornou um dos adereços piratas mais familiares e com um conceito tão atraente que se juntou ao repertório de jogos de festas infantis, tornando-se uma característica regular de várias histórias de aventura. Tradução nossa (Cordingly, 2006, p. 30).

Cordingly nos fala da força das imagens ficcionais frente às imagens “reais”, por exemplo, após narrar sobre alguns ataques piratas ocorridos durante a Era de Ouro, o autor nos fala dos itens das pilhagens, que segundo ele

eram em grande parte “as engrenagens do navio e bens domésticos”, e complementa dizendo que:

Esse é um ponto em que não é mencionado em histórias de ficção. O objetivo principal de Long John Silver e seus comparsas era o tesouro. Piratas reais certamente se interessavam por tesouros, o que era uma força motivadora por trás da maioria das incursões piratas, mas eles também precisavam de comida e bebida assim como de cordas e velas para seus navios. Tradução nossa (Cordingly, 2006, p. 146).

Outro fator comumente comentado ao trazer narrativas e descrições ficcionais ou não, acerca esses personagens, é sua dedicação quase absoluta por caças aos tesouros e acúmulo e obtenção fanática por ouro, onde temos no exemplo:

Seu amor por pedaços de oito¹ só se compara ao amor pelo rum, uma bebida que consomem antes de mandar seus pobres cativos caminharem na prancha. Esses piratas também podem enterrar seu tesouro em uma ilha deserta isolada, com apenas um ‘x’ em um mapa para marcar sua

¹ Pedaços de oito são moedas históricas de dólar espanhol cunhadas nas Américas do final do século XV ao século XIX. Os “doblón de a ocho” (em espanhol, que significa “dobrão de oito”) era uma moeda grande, normalmente feita de prata ou ouro, que tinha um valor alto, equivalente a oito escudos espanhóis. Eles estavam em circulação quase mundial no final do século 19 e eram moeda legal nos Estados Unidos até 1857. A moeda de um dólar podia ser cortada fisicamente em oito pedaços, ou “bits”, para fazer mudança - daí o nome coloquial “pedaços de oito.” Pedaços de oito são associados há muito tempo aos piratas, porque eram um alvo comum já que grandes quantidades eram regularmente enviadas das colônias americanas para a Espanha.

localização. Eles podem gritar ‘Yo, ho, ho’ ou ‘macacos me mordam’, ou simplesmente ‘Arrgh’. Eles podem ser arrojados ou horríveis, às vezes são cômicos, mas geralmente são heroicos, ousados e emocionantes (Stevenson, 2020, p. 95).

A familiarização que temos com essas características descritas, se dá, por terem ao longo dos anos se tornado clássicos simbolismos visuais identificados no imaginário do pirata. Porém, não são totalmente condizentes com a realidade, não sendo bons indicadores da realidade da vida cotidiana de um pirata moderno, nem que possivelmente o ajudariam a sobreviver no ambiente hostil dos mares (Page, 2014). Como já observamos, a interseção gerada pela natureza literária produzida na era moderna e o fazer História, acaba por constituir uma imagem no senso comum, do pirata baseado em mitos e exageros de ação, mesclados com atividades reais e oficialmente descrita. David Cordingly tece comentários sobre o exagero das ações dos piratas retratadas pelas mídias, onde:

A maioria das pessoas assume que os piratas fizeram suas vítimas andarem na prancha porque esse é o destino que o Capitão Gancho planejava para os Garotos Perdidos, mas os verdadeiros piratas não tinham tempo para tais cerimônias. Os marinheiros que resistiram a um ataque pirata foram esquartejados até a morte e jogados de lado. A pilhagem típica não foi de baús cheios de dobrões e peças de oito, mas alguns fardos de seda, algodão, barris de tabaco, cabos de ancora, peças sobressalentes, ferramentas de carpinteiro e meia dúzia de escravos negros (2006, p. 11).

Como outros personagens proscritos nas histórias populares, o pirata é uma figura altamente idealizada, no sentido de que grande parte de sua vida é inventada e feita para parecer melhor em comparação com seus congêneres históricos, mas isso não é estranho, considerando a já mencionada escassez de dados históricos confiáveis e fontes. Susanne Dirken (2019) comenta que em muitas de suas construções na literatura, mais do que apenas um fora da lei, o pirata é visto como um tipo especial de criminoso que ganhou o status de “inimigo de toda a humanidade”, tornando-o um “arquétipo” particularmente útil para a criação de histórias fantásticas e aventuras nas construções literárias. Essa particular construção da imagem do pirata como vilão ou anti-herói acontece em momentos diversos nas produções midiáticas. David Cordingly corrobora nossa visão de que o século XIX teve um grande impacto na mudança da “percepção pública dos piratas”, na qual sua ameaça anterior diminuiu e seu status romântico avançou.

Obras literárias como o já citado poema de Lord Byron *The Cosair: A Tale* (1814), *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas (1844), *A Ilha do Tesouro* de Robert Louis Stevenson (1883), *Contos de Piratas* de Sir Arthur Conan Doyle (1922), foram majoritariamente influentes na idealização da imagem do pirata popular, em uma construção que se inicia como produto do século XIX, como já comentamos, mas ganha um processo gradativo que se estende contemporaneamente. Porém, até os dias de hoje, ainda há quem prefira reproduzir uma imagem de vilania e percepções negativas ao personagem, e figuras clássicas da pirataria em diversas obras têm seus feitos exagerados pela literatura, suas ações acentuadas para o

lado fantasioso e até mesmo em alguns momentos, um viés amedrontador.

A escritora Shellery Klein (2007) em sua obra *Os piratas mais perversos da história*, comenta sobre uma passagem vista no romance de 1950 de Mervyn Peake, *O Castelo de Gormenghast*, onde o jovem narrador sonha com piratas “altos como torres”:

...grandes sobancelhas projetavam-se sobre seus olhos fundos, como conchas de rochas salientes. Em suas orelhas havia argolas de ouro vermelho, e em suas bocas punhais afiados. Da escuridão escarlate de onde emergiam ...a água na altura da cintura e borbulhando com a luz quente refletida de seus corpos ... E eles continuavam a chegar, até só haver espaço para a cabeça em chamas do principal bucaneiro, um grande senhor da água salgada, com cada centímetro do rosto marcado e escoriado como o joelho de um menino, os dentes esculpidos nas formas de crânios, e a garganta circundada pela tatuagem de uma cobra escamada (Klein, 2007, p. 11-12).

Essa imagem extraordinária do pirata não poderia corresponder com nenhum da vida real, mas a descrição que o autor faz, ilustra o fascínio que os piratas despertavam na imaginação do público alvo dos contos e histórias. Exquemelin, que vivenciou ativamente a era dos bucaneiros, se concentrou no cotidiano dos piratas, sem nos reservar de comentar sobre seus malfeitos, em vez de em qualquer outro aspecto de suas vidas, possivelmente em uma tentativa de tornar mais atrativo ao público o interesse pelo lado sombrio e vilanesco dos piratas modernos. Por exemplo, a descrição do pirata Barba Negra, feita na

publicação de autoria do Capitão Charles Johnson, Phillip Goose (1988) comenta que foi o que garantiu o lugar do malfeitor na história, embora vários autores desde então tenham indicado que, em comparação com piratas como Bartholomew Roberts, que durante sua carreira capturou mais de quatrocentos navios, a pirataria do Barba Negra beira a insignificância.

O historiador inglês Sir William Clowes, estudou por anos a natureza da Marinha Britânica ao longo dos séculos da proliferação da atividade pirata. Sobre os mesmos, ele nos diz que:

Os piratas da Barbária, no entanto, mesmo causando um incômodo, não eram os únicos de seu tipo, nem tampouco eram um obstáculo tão sério para o comércio quanto foram no século dezessete. Isso se deu, como já foi mencionado, parcialmente por causa da constante vigilância sobre seus movimentos. Uma espécie mais formidável de pirataria, a pirataria de romance, floresceu na costa das colônias espanholas do Caribe e se espalhou por alto mar. [...] Mas por mais que a pirataria no Ocidente fosse uma fonte crescente de ansiedade, o grosso de seus expoentes restringiam suas atenções com algum rigor a bandeiras estrangeiras e, alguns deles, notavelmente Sir Henry Morgan, comparados não desfavoravelmente aos gentlemen aventureiros da era elisabetana. Kidd, como já foi mostrado, foi decididamente uma exceção; Avery foi outra, assim como Edward Thatch, comumente chamado Teach, ou, mais comumente ainda, por sua aparência, “Barba Negra” (Clowes, 1997, p. 259).

O exagero na realidade e a construção da aura fantástica pela literatura, também foi ilustrada por Howard Pyle em seu *Book of Pirates* (1921), no qual o pirata Capitão Kidd é visto de pé sobre uma arca de tesouro na ilha de Gardiner, enquanto um de seus piratas cava um buraco para enterrar suas fortunas. Os registros históricos e arqueológicos oficiais, no entanto, levaram durante muito tempo os historiadores a concluir que a existência de tal tesouro apenas era parte do mito que cercou esses homens dos séculos XVII a XIX, mas atualmente há uma controvérsia em andamento sobre a possível localização do tesouro.

Na verdade, enterrar tesouros era prática pouco comum na atividade pirata, pois a preferência após as pilhagens era de dividir o conquistado entre a tripulação e normalmente gastar em:

vinhos e mulheres, que sugavam suas riquezas a tal ponto que, em pouco tempo, alguns deles ficavam reduzidos à mendicância. Sabe-se que gastavam 2 mil ou 3 mil moedas de prata em uma noite; e um deles deu quinhentas dessas moedas a uma prostituta para vê-la nua. Costumavam comprar um barril de vinho, colocá-lo na rua e obrigar todos que passavam a beber (Leslie, 1740 *apud* Klein, 2007).

E um dos maiores estereótipos e marcas no imaginário popular pirata também foram popularizados graças às produções literárias dos séculos XVIII e XIX. A regra, entretanto, é sempre reproduzir um dos símbolos mais famosos quando se pensa a figura do pirata, e em toda representação visual dos navios e embarcações piratas,

temos a famosa construção da bandeira negra de ossos cruzados, muito popularizada nas mídias, ganhando inclusive uma força maior do que sua contraparte “real”:

Por mais de dois séculos a bandeira negra estampada com uma caveira branca e dois ossos cruzados tem sido o símbolo dos piratas por todo o mundo ocidental. Dessa forma aparece em todas as histórias piratas de Walter Scott a Robert Louis Stevenson, e os artistas foram conduzidos pelos escritores. [...] Por essa razão é surpreendente descobrir que o recurso da caveira e dos ossos cruzados só foi um dos vários símbolos originalmente associados com a pirataria. Tradução nossa (Cordingly, 2006, p. 152).

Todas essas marcantes e pontuais descrições acabaram por fomentar, para a posteridade, a imagem criada pelo senso comum da aparência e acessórios marcantes na figura do pirata moderno.

Considerações Finais

A análise histórica da pirataria revela-se como um campo de investigação marcado pela complexidade, tanto pela diversidade de práticas e contextos em que esses sujeitos atuaram, quanto pelos múltiplos processos de construção simbólica aos quais foram submetidos ao longo do tempo. Longe de se restringir a uma leitura homogênea ou linear, a figura do pirata é constantemente atravessada por tensões entre história e memória, realidade e ficção, marginalidade e romantização.

Conforme demonstrado, a representação da pirataria foi profundamente moldada pelas dinâmicas culturais, políticas e econômicas de diferentes períodos históricos.

Desde sua demonização enquanto ameaça à ordem marítima e colonial, até sua ressignificação como arquétipo do anti-herói romântico, carismático, rebelde e sedutor, a trajetória simbólica dos piratas reflete, antes de tudo, as transformações nas sensibilidades sociais e nos regimes de representação que acompanharam a modernidade ocidental. Particularmente a partir do século XVIII, com a emergência de uma cultura de massas e a expansão dos mercados editoriais, observa-se a consolidação de narrativas que, ao mesmo tempo em que pretendem documentar as práticas da pirataria, operam intensamente no campo da ficcionalização. Obras como *A General History of the Pyrates*, apesar de suas limitações metodológicas enquanto fonte, exerceram papel central na fixação de imagens e estereótipos que atravessaram séculos, sendo continuamente atualizados pela literatura, pelo cinema e, mais recentemente, pelas indústrias culturais digitais.

Por outro lado, a incorporação da pirataria como objeto legítimo de investigação histórica, especialmente a partir das inflexões historiográficas do século XX, voltadas à valorização das experiências de sujeitos subalternizados, permitiu não apenas tensionar as leituras cristalizadas sobre o fenômeno, mas também revelar as profundas dificuldades que cercam a mobilização de fontes quando se trata de grupos tradicionalmente marginalizados pela escrita oficial da história.

Compreender, portanto, a figura do pirata enquanto um constructo histórico e cultural implica reconhecer que sua imagem não é produto direto de suas práticas sociais, mas sim resultado de um processo complexo de mediações, reelaborações e disputas de sentido. A pirataria,

enquanto fenômeno histórico, e o pirata, enquanto signo cultural, se constituem muito mais como espelhos das ansiedades, dos conflitos e das fantasias das sociedades que os representaram do que propriamente como reflexos fiéis da experiência vivida por esses agentes históricos. Diante disso, torna-se evidente que as representações da pirataria, sejam elas históricas, literárias ou midiáticas, não apenas informam sobre um passado específico, mas operam como dispositivos através dos quais diferentes sociedades negociam suas próprias concepções de ordem, transgressão, liberdade e autoridade. A permanência e a plasticidade desse imaginário na cultura contemporânea atestam a potência desses símbolos enquanto ferramentas de interpretação social.

Assim, esta pesquisa não se encerra em si mesma, mas se propõe como convite a futuros aprofundamentos, sobretudo no sentido de tensionar as fronteiras entre história e cultura, explorando novas fontes, abordagens interdisciplinares e reflexões que possam iluminar os processos contínuos de construção e reconstrução do mito da pirataria no Ocidente. Nesse sentido, permanece aberta uma agenda investigativa que não só amplia as possibilidades de compreensão do fenômeno, mas também oferece pistas valiosas sobre os próprios mecanismos através dos quais a história, enquanto narrativa, se converte em memória, mito e imaginação coletiva.

Referências

BARCELOS, Ivana Borges. **História, Literatura e cinema**: um debate sobre a historicidade das imagens dos piratas e da pirataria. Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

- BARTHES, Roland. **Aula**. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production**. Columbia: Columbia UP, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Ed. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2006.
- CHARTIER, R. **O mundo como representação**. Estudos Avançados, 11 (5), 1991.
- CHARTIER, R. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1990.
- CLOWES, William Laird. **The Royal Navy: A History from the Early Times to the Present**. Chatham Publishing, 1997.
- CORDINGLY, D. **Under the Black Flag, the romance and the reality of life among the pirates**. New York: Random House Trade, 2006.
- CORDINGLY, David. FALCONER, John. **Pirates Fact and Fiction**. Collins and Brown, 1992.
- COSTA, Nicássio Martins da. **Navegando em águas perigosas: a abordagem literária e a construção de estereótipos dos piratas caribenhos dos Setecentos**. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2016.
- DEFOE, Daniel. **A General History of the Pyrates**. edited by Manuel Schonhorn. Dover, 1999.
- DIRKSEN, Susanne. **Constructing the identity of the popular pirate**. Utrecht University, Cultural History Of Modern Europe, 2019.
- EXQUEMELIM, John. **The Buccaneers of America**. Wilder Publications, 2008.
- EXQUEMELIM, John. **Bucaneiros da América**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas**. Martins Fontes, 2016.
- FOX, Edward Theophilus. **Piratical Schemes and Contracts: Pirate Articles and their Society, 1660-1730**. University of Exeter, 2013.

HILL, K. **Pirate Narratives: The Myth, Culture and Ideology of the Pirate Story**. McFarland. 2016.

JOHNSON, Charles. **A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pyrates**, Conway Maritime, 2002.

JOHNSON, Charles. **Uma história geral dos roubos e crimes de piratas famosos: a política interna, a disciplina de bordo, as façanhas e aventuras de criminosos célebres da era de ouro da pirataria (1717-1724)**. Tradução de E. San Martin. Porto Alegre: Artes de Ofícios, 2003.

JOHNSON, Charles. **A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pirates**. Lyons Press edition, 1998.

KLEIN, Shelley; **Os piratas mais perversos da história**. São paulo, editora planeta do brasil, 2007.

KOLKEY, Jason Isaac, **Pirates of Romanticism: Intellectual Property Ideology and the Birth of British**. 2014.

LACAPRA, Dominick. **History and Criticism**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

LEESON, Peter. **The Invisible Hook: The Hidden Economics of Pirates**. Princeton University Press, 2011.

MARTINS, Giovana Maria Carvalho; CAINELLI, Marlene Rosa. **O uso de literatura como fonte histórica e a relação entre literatura e história**. VII Congresso internacional de História. Outubro 2015.

MARX, Jennifer, **Pirates and Privateers**, orbit book 1991 p. 187. in EVANS, Dean David **The radical and alternative society of the golden age pirate – myth or reality?** Manchester Metropolitan University. 2014.

MOLLOY, C. **The Social Construction of the Pirate: An Analysis of Popular Cultural Depictions of Pirates**. Journal of Popular Culture, 2015.

PAGE, Courtney E. **Going on the account: examining golden age pirates as a distinct cultura through artifact patterning**. East Carolina University. 2014.

REDIKER, Marcus. **Villains of all nations:** Atlantic Pirates in the Golden Age. Boston: Beacon Press, 2004.

STEVENSON, Robert. L. **A Ilha do Tesouro.** Trad. Marco Guimarães e Sônia M. M. Verderese. Curitiba: Hemus, 2014.

WOODARD, Colin. **The Republic of Pirates:** Being the True and Surprising Story of the Caribbean Pirates and the Man Who Brought Them Down, Harvest Books, 2008.

Narcoliteratura e referencialidade: representações literárias da década de 1970 na Colômbia

Talita J. Rodrigues

Introdução

Em uma conferência proferida a propósito do recebimento do título de Doutor Honoris Causa oferecido pela Universidade Federal de Santa Catarina em 1999, o escritor português José Saramago propunha uma conciliação entre “o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais” (Saramago, 2000, p. 15). Na ocasião, tal ideia de diálogo mais aproximado entre a Histografia e a Literatura foi desenvolvida pelo autor homenageado a partir da premissa amplamente discutida ao longo do século XX de que o trabalho do historiador não poderia se dissociar da ideia de seleção e, logo também, da ideia de exclusão. Para Saramago, era justamente por entre espaços excluídos ou apagados pela história oficial que a literatura deveria caminhar, empreendendo uma “viagem pelas zonas de sombra, essas por onde o romancista avança com a sua pequena candeia” (Saramago, 2000, p. 14).

Essa imagem de luz e principalmente de sombra que José Saramago utiliza para apresentar o ofício do historiador e do escritor parece apropriada para se pensar um problema recente dos anais latino-americanos: o

narcotráfico. Em um premiado artigo que discorre sobre essa problemática no contexto mexicano, o escritor Juan Villoro defende que o narcotráfico evidencia uma tradição de poder que se forma e se consolida a partir de uma “gramática de sombra” (Villoro, 2016, n/p), ou seja, que não se constrói pelo acúmulo de dados e fatos claros ou plenamente verificáveis. Por conta de seu caráter vinculado à ilegalidade, a própria história do narcotráfico vai sendo diariamente escrita a partir de um processo de seleção pré-determinado, incluindo de forma incontornável algumas lacunas que provavelmente nunca serão preenchidas. Sendo assim, o contexto do narcotráfico na América Latina se constitui como uma realidade que é parcialmente inventada: é história, mas também é ficção.

Com um pouco mais de liberdade do que a história ou o jornalismo, a literatura tem insistido em transitar por essas zonas sombrias ao longo de pelo menos quatro décadas, tendo feito surgir um subgênero denominado “narcoliteratura”. Embora ainda estejam em debate questões a respeito do reconhecimento, da validação e da taxonomia dessa forma narrativa presente em toda a América Latina, com maior incidência no México e na Colômbia, a principal premissa de sua existência se vincula ao fato de que a narcoliteratura é, em primeiro lugar, definida por sua temática referencial. Segundo Latorre, Mejías e López (2021, p. 17), a definição de narcoliteratura poderia estar vinculada à ideia de um gênero narrativo que “reúne un corpus de textos ficcionales que abordan la problemática del narcotráfico como industria: desde la producción hasta el consumo”.

Este trabalho pretende, portanto, apresentar e discutir questões a respeito da referencialidade na narcoliteratura, assim como observar índices referenciais que aparecem no interior de algumas obras circunscritas em um espaço e tempo determinados. Tal delimitação se refere à primeira das três conjunturas históricas que propõe Montaña González em um artigo sobre as representações literárias do narcotráfico na Colômbia: “primerio, la de mayor importancia económica, la bonanza marimbera”¹ (Montaña González, 2009, p. 145). A chamada “bonanza marimbera” na Colômbia foi registrada ao longo da década de 1970, quando teve início o tráfico e o crescimento da produção de maconha direcionados a consumidores estadunidenses. Curiosamente, esse foi um momento pouco representado na literatura, em comparação com o contexto que viria na sequência — o da massiva produção e exportação de cocaína, assim como o da formação dos “carteis” —, mas as obras que fazem referência ao que aconteceu nesse período se revelam cada vez mais importantes para se observar a gênese de diversas problemáticas presentes hoje tanto na Colômbia como em todos os demais países que fazem parte do território latino-americano.

¹ As três conjunturas são de ordem econômica, política e social. A de ordem econômica se refere principalmente ao enriquecimento de camponeses e antigos contrabandistas primeiramente a partir do comércio de maconha nos Estados Unidos, o que logo se tornaria o início do comércio também de cocaína. A de ordem política está relacionada com o início das intervenções dos Estados Unidos com o intuito de combater o narcotráfico da Colômbia para os Estados Unidos. E a de ordem social se vincula às diversas problemáticas relacionadas com a violência, bem como o surgimento de grupos paramilitares e de defesa muitas vezes financiados pelo narcotráfico.

I Narcoliteratura: uma forma narrativa referencial

Em um livro cujo tema trata especificamente da narcoliteratura, o pesquisador Felipe Oliver Fuentes Krafczyk traça um comparativo breve, porém seminal, entre o fenômeno da ficção produzida sobre o narcotráfico na América Latina e as obras que fizeram parte daquilo que ficou conhecido como *boom literário latino-americano*. Segundo ele, enquanto as narrativas anteriores ambicionavam certa totalidade no exercício de representação do cenário local, aquelas que se propõem a representar o problema recente do narcotráfico preferem “entregar visiones fragmentarias y parciales” (Fuentes Krafczyk, 2012, p. 55) a respeito do tema. Na verdade, para o autor, tal formato parece responder mais a uma necessidade que se relaciona com a complexidade do objeto representado do que propriamente a uma vontade do escritor. Ao defender essa ideia, Fuentes Krafczyk evoca o cínico narrador daquela que provavelmente continua sendo a mais importante obra da narcoliteratura: *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo. Nesse romance, o personagem que narra a história faz duras críticas a uma infinidade de atores sociais, muitos dos quais são citados nominalmente, incluindo os sociólogos que de forma frustrada tentam decifrar a realidade e os problemas sociais gerados a partir da produção, consumo e tráfico de drogas. Uma ideia parecida pode ser encontrada nos estudos de Gustavo Forero Quintero sobre o conceito de anomia nos romances que tratam do universo criminal na América Latina. O autor menciona o trabalho do sociólogo alemão Peter Waldmann no qual aparece a afirmação de que a ficção tem conseguido captar melhor essas problemáticas latino-americanas recentes em comparação com os próprios

estudios sociológicos (Waldmann *apud* Forero Quintero, 2011, p. 38).

Tal complexidade do tema representado e a saída que a literatura tem buscado para tratar do assunto sempre de forma parcial também é objeto da reflexão de Montaña González (2009, p. 149):

Complicadísimas asociaciones de los problemas sociales dan origen a una literatura que intenta mostrar una realidad no comprendida completamente. Enunciar fragmentos de esa realidad es un primer paso para empezar a conocerla, aunque no sea suficiente para llegar a entenderla. Se dan obras sobre narcotraficantes y colaboradores sin mayores alusiones a la violencia derivada de su industria [...], violencia derivada del narcotráfico sin el protagonismo de los capos, sólo de los ejecutores [...], sobre los narcos y su séquito de asistentes y cómplices [...], sobre las relaciones entre los viejos y nuevos ricos [...], sobre la violencia en territorios de cultivos ilegales sin la participación explícita de jefes narcotraficantes [...], etc. En fin, existen (y podrían existir) muchas combinaciones posibles en esta literatura que aún está por escribirse y por estudiarse.

As representações literárias do problema do narcotráfico na literatura contemporânea latino-americana são, portanto, fragmentárias e se propõem a tratar de sujeitos e situações particulares, sem a pretensão de apreender certa totalidade e decifrar por inteiro questões comumente tratadas no âmbito sociológico. Isso ocorre, em primeiro lugar, porque a própria natureza do narcotráfico é capilar, sendo que ele gera ou se relaciona com diversas

outras problemáticas sociais, políticas e econômicas que, por sua vez, possuem vínculos com aspectos culturais localizados no espaço-tempo, além de se transformarem constantemente. A partir disso, é possível pensar que a narcoliteratura trabalha com microhistórias que podem servir para pintar cenários, ainda que inevitavelmente parciais, de uma macrohistória².

No caso do já mencionado romance pioneiro de Fernando Vallejo, por exemplo, as microhistórias trazidas para o primeiro plano da narrativa são as de Alexis e Wilmar, dois jovens pelos quais o narrador se apaixona e que exercem a função de sicários – termo utilizado para designar garotos, em geral menores de idade, que são contratados para matar. Embora os sicários já existissem antes do surgimento do comércio ilegal massivo de drogas, em diversos países, eles ficaram mais conhecidos pelo trabalho associado a ele, especialmente no contexto colombiano, passando a fazer parte, então, da macrohistória do narcotráfico latino-americano. O fenômeno desses jovens matadores de aluguel se expandiu na década de 1980 na Colômbia e acabou sendo objeto de um aprofundado estudo que é até hoje bastante referenciado, o livro *No nacimos pa'semilla*, de Alonso Salazar J.

Os sicários passaram às páginas de romances principalmente ao longo dos anos de 1990, inspirando a

² Os termos microhistória e macrohistória são utilizados por Palaversich (2012) ao discorrer sobre o romance mexicano *Contrabando*, de Victor Hugo Rascón Banda, no qual se apresentam múltiplas vozes e múltiplos personagens situados na fronteira do México com os Estados Unidos. Os pesquisadores Latorre, Mejías & López também usam o termo macrohistória para defender a ideia de tempo circular nas narrativas sobre o narcotráfico.

categorização e nomeação de uma vertente da narcoliteratura colombiana que ficou conhecida como “sicaresca antioqueña”. O conceito de “sicaresca antioqueña” foi cunhado pelo escritor Héctor Abad Faciolince (1995: 2008: 2025) inicialmente em um texto publicado a propósito do lançamento de *La virgen de los sicarios* e, posteriormente, retomado de forma breve em um ensaio do mesmo autor sobre a estética associada ao mundo narco³. O gentílico que aparece atrelado à denominação do conteúdo-forma literária produz certo entendimento errôneo de que tanto o fenômeno dos sicários como as repetidas representações ficcionais desses sujeitos seriam exclusividade do estado colombiano de Antioquia, cuja capital, Medellín, serviu como cenário para o romance de Vallejo, além de ter sido berço de um dos *capos* mais conhecidos no mundo, Pablo Escobar. No entanto, conforme apontado por Óscar Osorio (2008, p. 65) em estudos sobre a narcoliteratura, essa ideia não pode ser verdadeira já que a primeira narrativa que coloca como personagem principal um sicário é oriunda da cidade de Cali, no Valle del Cauca, assim como também se registra um romance anterior à *La virgen de los sicarios* cujo enredo está localizado precisamente na capital do país, Bogotá.

Tais discussões a respeito das representações de sicários no interior da narcoliteratura servem, em primeiro lugar, para reafirmar a ideia da construção de narrativas fragmentárias que atendem à necessidade imposta pela

³ O primeiro texto saiu em 10 de julho de 1994, no periódico *O Tempo* com o título “Lo último de la sicaresca antioqueña”. O segundo texto se denominava “Estética y narcotráfico”, tendo sido publicado inicialmente em 1995 e ampliado e republicado em 2008.

própria capilaridade do problema do narcotráfico na América Latina. Sendo assim, o cenário que se enxerga é composto por um número considerável de situações e indivíduos — tais como os sicários — que podem servir como matéria para a produção ficcional e que, por sua vez, dão margem para representações diversas a partir de certos contextos e territórios. Em segundo lugar, a questão do território exemplificada pelo mencionado debate travado entre Abad Faciolince e Osório no que se refere à sicaresca é igualmente apropriada para se pensar em questões de referencialidade que parecem ser inerentes à narcoliteratura.

Em um esforço recente de construção de uma taxonomia do subgênero literário, os pesquisadores Latorre, Mejías e López defendem que a representação de cenários reconhecíveis e reconhecidos de regiões onde a indústria do narcotráfico se instala é um dos elementos primordiais capazes de conferir alto índice de referencialidade às narrativas, borrando, com isso, as fronteiras entre o real e o ficcional:

Los textos literarios de la narcoliteratura son ficcionales y esa es una máxima. Sin embargo, a través del uso de nombres propios para los espacios en los que se inscribe la acción novelesca, la frontera realidad-ficción se desdibuja promoviendo un pacto de lectura ambiguo [...]. (Latorre, Mejías & López, 2021, p. 24).

Em outro fragmento, os mesmos autores voltam a assinalar a referencialidade como um elemento constitutivo da

narcoliteratura e defendem que tal índice se materializa principalmente a partir do encontro dos leitores com a obra:

Un primer elemento que condiciona esta recepción particular de las obras es la presencia de un alto contenido referencial al interior de las novelas. Para el lector es fácil identificar acontecimientos de la realidad fáctica que aparecen reseñados en los textos, ubicar ciertos personajes y localizar los espacios que son narrados [...]. (Latorre, Mejías & López, 2021, p. 28).

Esses espaços, também chamados pelos mesmos pesquisadores de “narcozonas”, são, em geral, as cidades de Bogotá, Medellín e Cali, na Colômbia; e o conhecido “Triângulo Dourado” mexicano, formado pelos estados de Chihuahua, Sinaloa e Durango. Tais regiões se constituem como uma marca de referencialidade frequente, mas não únicas ou incontornáveis. Enquanto os personagens de Fernando Vallejo “se mueven por una Medellín perfectamente real” (Abad Faciolince, 2025, n/p), em narrativas como *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera e *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos, não há menção explícita ou meramente lateral ao cenário no qual o enredo se desenvolve, apesar do leitor subentender que o país retratado é o mesmo dos autores, o México. Já no caso dos romances *Leopardo al sol*, de Laura Restrepo, e *La mala hierba*, de Juan Gossáin, o cenário no qual se desenrolam os respectivos enredos é a região do Caribe colombiano, situada bem longe da capital e das duas outras grandes cidades que são frequentemente associadas ao narcotráfico. No caso desse último romance, no entanto, quase todos os

nomes de lugares são fictícios, incluindo o do próprio país. Na narrativa de Gossaín, o território que é aquilo que se apresenta, segundo diversos pesquisadores, como um dos mais importantes índices de referencialidade na narcoliteratura se esconde sob a máscara de outras alcunhas. Contudo, nesse mesmo romance, e também em outros, é possível encontrar um universo de outros elementos puramente referenciais, como se tentará mostrar na sequência.

2 A indústria e a demanda

La mala hierba, de Juan Gossaín, foi publicado pela primeira vez em 1981, tendo como eixo temático central a década anterior e a chamada “bonanza marimbera”, como ficou conhecido o período de ascensão do tráfico de maconha da Colômbia para os Estados Unidos. Na trama, o leitor acompanha a escalada social do protagonista Cacique Miranda que passa de cobrador de ônibus a contrabandista de produtos importados até que, quando já detém um pequeno capital econômico, vai passar férias nos Estados Unidos e conhece um homem que lhe propõe uma sociedade para traficar a “erva má”, como denomina o próprio título do romance. A operação começa a ser feita com embarcações que transportam quantidades já disponíveis da droga no país, mas em pouco tempo alcança grandes proporções motivando a criação de extensas zonas de cultivo, além de transporte por via aérea e aberturas de novas rotas de chegada à América do Norte. O país de origem de Cacique Miranda é chamado de República del Caribe, e os locais de produção e exportação do produto ilegal são respectivamente Montaña Blanca e La Antillana — todos nomes fictícios que fazem referência, na verdade,

à Sierra Nevada da cidade de Santa Marta e à cidade de Barranquilla, ambas localizadas na região caribenha da Colômbia, local que historicamente foi bastante utilizado como porto para despacho e recebimento de mercadorias contrabandeadas.

Para além do apagamento dos nomes reais do país e das cidades, o romance *La mala hierba* apresenta, do início ao fim, elementos que encontram ecos na realidade de forma clara e que podem ser observados em comparação com estudos jornalísticos, historiográficos ou sociológicos. O primeiro deles está vinculado àquilo que motivou o início do narcotráfico massivo da Colômbia para os Estados Unidos. Em *Nuestra Guerra Ajena*, Germán Castro Caycedo esboça um largo panorama a respeito da influência estadunidense nesse processo, a começar por um evento localizado no período da Guerra Fria. Logo nas primeiras páginas do livro, o autor é categórico: “Colombia, una víctima directa de la invasión a Vietnam” (Castro Caycedo, 2014, n/p). Não por acaso, o romance de Gossáin começa narrando os eventos em torno da abordagem violenta de um avião pilotado por Joe Costello que está pousando em La Antillana para buscar a droga. Em meio a tiros recebidos já depois da aterrissagem, o personagem exclama: “— ¡Esto es peor que Vietnam!” (Gossáin, 2020, p. 30).

A história de Joe Costello é narrada já no primeiro capítulo do romance, antes mesmo de ser introduzido o protagonista do enredo, Cacique Miranda. Os dados mais importantes da biografia do estadunidense também estão em sintonia com aquilo que conta Castro Caycedo e outros pesquisadores a respeito dos primórdios do narcotráfico na Colômbia e sua vinculação com uma guerra que nada

tinha a ver com o país. Ironicamente, alguns anos antes, Costello havia se recusado a participar do esquema de tráfico de drogas oriundas do chamado “Triângulo del Oro”, conformado pelo Vietnã do Norte, Laos, Tailândia e Birmânia (hoje Myanmar), como conta o seguinte trecho: “Muchos de sus compañeros habían amasado fortunas con ‘el Triángulo del Oro’. Costello los miraba con repugnancia. Pero ahora, arrojado de súbito sobre el duro suelo de la realidad, pensaba que ellos habían sido más inteligentes que él” (Gossain, 2020, p. 39).

Os pesquisadores Atehortúa Cruz & Roja Rivera (2008, n/p) contam que, durante a guerra, os Estados Unidos se viram envolvidos no tráfico de armas e de ópio já que seus aliados no próprio Vietnã utilizavam os aviões fornecidos pela agência americana de inteligência para fazer esse transporte com o intuito de financiar alguns líderes, os quais resistiam contra as guerrilhas locais, de modo que, à época, “compañías aéreas, establecidas por la CIA, fueron popularmente bautizadas como Air Opium”. Mais tarde, tanto a maconha quanto a heroína produzida a partir do ópio cultivado no Vietnã e nos países vizinhos passaram a ser transportados também para os Estados Unidos, sendo muitas vezes acomodados dentro dos sacos em que se colocavam os cadáveres dos soldados mortos que seguiam para a repatriação.

Contudo, durante o período que durou a Guerra do Vietnã, os soldados estadunidenses não se transformaram apenas em contrabandistas sem qualquer outro tipo de envolvimento com o mundo dos narcóticos. De acordo com Castro Caycedo, a resposta dos vietnamitas aos ataques dos Estados Unidos foi baseada em duas estratégias prin-

cipais: a primeira se constituía por uma poderosa rede de guerrilhas infladas pela desmoralização e o racismo dos soldados inimigos; e a segunda se referia ao “alto consumo de marihuana que inicialmente les suministraron para enviciarlos y en esta forma minar el futuro del Imperio” (Castro Caycedo, 2014, n/p). Ainda de acordo com o mesmo autor, o vício adquirido pelos soldados somado ao estado mental provocado pela situação de guerra em território desconhecido foram responsáveis por produzir episódios de completo “salvajismo” praticado pelos “héroes americanos” (Castro Caycedo, 2014, n/p). Em *La mala hierba*, esse tipo de ação brutal aparece algumas vezes quando a narrativa recupera memórias de Joe Costello em torno de seu passado recente e seu trabalho como piloto de artilharia:

Entonces, mientras allá abajo los árboles y las cabezas humanas saltaban en astillas, el capitán Joseph Leonard Costello, hijo de inmigrantes italiano, nacido en una callecita tortuosa de Brooklyn, echaba reserva en los botones de mando de su vida y se veía, como si estuviera proyectando una película al revés, de atrás hacia adelante, él con su chaqueta de cuero brillante, bajándose de la motocicleta, tomando de la mano a su novia, entrando a la fuente de soda, pidiendo su sundae mantecado de caramelo con banana Split, y comenzaba a tararear a los Beatles, **un placer incomparable**, ta-rrra-tá, como si el estrépito de la batería y los platillos sonase dentro de su avión, **un placer tan grande que si no hubiese habido guerra ni hubiese habido Vietnam, habría habido que inventarlos** a ambos para hacer que las ametralladoras de las alas gozaran de la oportunidad única y feliz de

cantar a ese ritmo inolvidable, para poder tener la ocasión de hacerlo cerca de Dios, encaramado sobre el mundo, volando como Pegaso en un caballo de acero. (Gossaín, 2020, p. 35-36, *grifos nossos*).

O “prazer” sentido pelo personagem Joe Costello ao metralhar comunidades vietnamitas parece ter sido inspirado no episódio que ficou conhecido como o mais infame a respeito da participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã: o massacre de My Lai-4. O evento é lembrado tanto por Castro Caycedo como por Atehortúa Cruz & Roja Rivera ao traçarem o panorama da influência direta, assim como a responsabilidade, do país norte-americano no contexto do narcotráfico colombiano. Ao que parece, no caso do romance *La mala hierba*, o escritor não teve a pretensão de criar um personagem que correspondesse plenamente ao principal responsável pela ofensiva brutal contra civis, o Tenente Calley, que foi julgado e condenado posteriormente pelos crimes. Da mesma maneira, o romance não enuncia de forma explícita o uso de drogas por parte de Costello durante suas incursões violentas sobre regiões e cidadãos vietnamitas, embora seja possível identificar sugestões dessa prática a partir das descrições de como ele se encontrava “extasiado” (Gossaín, 2020, p. 36) durante as ofensivas. Ainda sobre Joe Costello, o narrador conta que ele “había estado en Vietnam durante casi tres años y seguramente se había vuelto loco, como todos los que iban a Vietnam, y quedaba marcados para siempre con la sicosis de la guerra, con las ganas irrefrenables de seguir matando [...]” (Gossaín, 2020, p. 39).

Enquanto de um lado os soldados americanos cometiam todo tipo de barbárie sob o efeito do medo e das drogas, em seu país natal, os demais jovens se rebelavam contra a guerra também fazendo uso de entorpecentes que, em parte, tinham sido introduzidos e disseminados em consequência do mesmo conflito. Castro Caycedo conta como essa junção paradoxal fez surgir um mercado que acabou encontrando também seu lugar na Colômbia:

No mucho después del comienzo de la invasión, regresó de Vietnam el primer contingente de excombatientes y en las universidades estadounidenses se sintió su ingreso, especialmente porque, con excepciones, empezaron a demandar cantidades de marihuana, algo inusual hasta entonces. Inicialmente algunos la encontraron en Jamaica, pero allí el orden del país les dificultó el tráfico ilegal de la yerba, otros comenzaron a producirla en forma clandestina en algunos parques naturales de California, algo en invernaderos de Kentucky, en cavernas en Alaska con ayuda de lámparas y oxígeno, pero fueron reprimidos, y finalmente —«Oh, ¡qué gozo!»— supieron que en un país llamado Columbia, en Sudamérica, se encontraba una de gran calidad que crecía en el litoral Caribe. Hasta ese momento, la marihuana era de un consumo muy reducido en Colombia. La fumaban en las cárceles y /a soplaba una parte de lo que la izquierda llama lumpen, aquellos vagos que se movían en algunas calles de mala muerte y en ciertos barrios de estratos sociales bajos [...]. (Castro Caycedo, 2014, n/p).

Como sugere o excerto acima, os primeiros a perceberem a demanda que tinha acabado de surgir nos Estados

Unidos não foram os estrangeiros, mas os próprios cidadãos locais que prontamente passaram a buscar maneiras de atender a essa procura e lucrar com ela. Não por acaso, no romance de Juan Gossáin, a iniciativa de criar uma indústria de produção e exportação de maconha não parte do personagem Cacique Miranda, ou seja, aquele que em pouquíssimo tempo viria a se tornar o mais bem-sucedido narcotraficante local. No enredo, é o personagem estadunidense Dick Levi que surge com a ideia durante uma festa em Miami no qual ele encontra o colombiano que era até então reconhecido apenas pelo trabalho com o contrabando de mercadorias diversas:

— La marihuana — continuó Dick, con un brillo de ambición en los ojos — es la nueva forma de hacerse ricos, como el oro en los viejos años de Far West. Se calcula que veinte millones de americanos están consumiendo esa hierba en este momento. El mercado se halla abierto y libre, esperando que alguien venga a apoderarse de él. (Gossáin, 2020, p. 108).

Depois de firmarem o acordo, Cacique Miranda e Dick Levi concluem o primeiro envio de um carregamento de maconha da República del Caribe para os Estados Unidos no ano de 1972 — embora a própria narrativa indique que desde o ano de 1970 o tráfico desse mesmo produto já existia em menor quantidade e de forma menos sistemática. Apenas alguns meses depois do primeiro envio bem sucedido, o protagonista de *La mala hierba* passa a investir na criação de grandes plantações da droga na região de Montaña Blanca. Em pouquíssimo tempo, Cacique Miranda

se torna o grande produtor e exportador desse produto, além de se converter também, como havia previsto Dick Levi, em um dos homens mais ricos do país. Sua história de narcotraficante, no entanto, não passa da década de 1970. Da mesma maneira como se apresenta no romance, Atehortúa Cruz & Roja Rivera (2008, n/p) afirmam que o tráfico de maconha começou a diminuir em 1977 por conta de dois fatores: o primeiro se relacionava com a busca dos consumidores por outros tipos de erva que à época estavam sendo produzidas na Jamaica e em algumas regiões dos Estados Unidos; o segundo se relacionava com o fato de que esse consumo tinha, em parte, sido substituído pelo da cocaína.

Apenas dois anos antes do registro desse descenso no consumo e tráfico de maconha, bem como sua substituição para o de cocaína, tinha chegado ao fim a Guerra do Vietnã e o governo estadunidense já se mostrava plenamente ciente a respeito do alto consumo de drogas em todo seu território. Segundo Atehortúa Cruz & Roja Rivera (2008, n/p), embora o presidente Richard Nixon tenha sido reeleito por conta da promessa de acabar com o problema generalizado de viciados, isso nunca foi cumprido. Na verdade, ao contrário de tentar reduzir a demanda, ou seja, buscar acabar com o problema em sua raiz, o que os Estados Unidos fizeram foi tentar combater a oferta, especialmente de outros países latino-americanos. A DEA (Drug Enforcement Agency) foi criada tendo como orçamento inicial a quantia de 200 milhões de dólares, sendo que “no se destinó un centavo para ayuda terapéutica al adicto ni, mucho menos, para una educación preventiva dirigida hacia los jóvenes” (Atehortúa Cruz & Roja Rivera, 2008, n/p). Começava, então, uma

época fortemente marcada pelas políticas proibicionistas que, como se atesta na atualidade, multiplicam a violência sem efetivamente resolver qualquer problema relacionado com o tema das drogas na América.

3 A paz e a guerra

No romance de Juan Gossáin, *La mala hierba*, dois personagens simbolizam a ação e a responsabilidade dos Estados Unidos no surgimento do narcotráfico na Colômbia – ideia defendida por historiadores, sociólogos e jornalistas. De um lado, o ex-combatente Joe Costello representa a conexão direta entre os primórdios dessa atividade na América e a Guerra do Vietnã; do outro lado, o personagem Dick Levi, por ser oriundo de um espaço marginalizado, é aquele que percebe a demanda surgida em seu país e coloca em prática um plano operativo de trasladar grandes quantidades de maconha do território colombiano (país chamado ficticiamente de República del Caribe no romance) para a América do Norte, ação esta que prontamente se torna um negócio altamente lucrativo. Nesse cenário, no entanto, ficam de fora outros agentes, também oriundos do mesmo país, que igualmente fizeram parte da *bonanza marimbera* assim como dos períodos seguintes: os voluntários do chamado “Corpo de Paz”⁴.

Criado em 1961 pelo então presidente John F. Kennedy, o Corpo de Paz é uma instituição que surgiu com o intuito de enviar jovens estadunidenses para prestar serviços sociais e contribuir para o desenvolvimento de regiões precárias

⁴ No original, “Peace Corps”, e no espanhol, “Cuerpos de Paz”, os nomes aparecem no plural; no Brasil, o nome foi traduzido usando o singular.

em países de todo o mundo. No entanto, o trabalho desses sujeitos na Colômbia acabou se mesclando ao narcotráfico:

[...] en la retaguardia de los héroes, en Colombia apareció una legión de jóvenes llamada Cuerpos de Paz que, desde luego no iban a Vietnam y en cambio viajaban como enviados de buena voluntad tratando de integrarse al país, pero algunos de ellos creyeron que la mejor manera de hacerlo era tomando en arrendamiento o adquiriendo parcelas pequeñas en clima medio, donde sembraban marihuana que, desde luego, enviaban a América. Ellos fueron el segundo coro que selló en Colombia la imposición del tráfico de narcóticos por parte de los estadounidenses. (Castro Caycedo, 2014, n/p).

Os “voluntários” do Corpo de Paz foram retratados por Juan Gabriel Vásquez no premiado romance *El ruido de las cosas al caer*, cujo enredo denuncia, logo nas primeiras linhas, um conteúdo com altos índices de referencialidade. A história tem início em 2009 quando o narrador acompanha notícias da captura e morte de um dos hipopótamos que tinha escapado, anos antes, do antigo zoológico montado por Pablo Escobar em sua fazenda. Os lendários animais do famoso capo colombiano são o estopim para provocar nesse personagem rememorações atreladas a Ricardo Laverde, figura misteriosa que embora tivesse passado muito brevemente por sua vida mais de uma década antes, estava atrelada a um profundo trauma. O narrador, Antonio Yammara, havia presenciado a morte de Laverde, assassinado na rua por um sicário, e nessa mesma circunstância tinha sido baleado. No momento da enunciação da narrativa, ao reavivar suas memórias, o

narrador decide buscar a única filha de Laverde, Maya Fritts, cuja mãe estadunidense tinha chegado à Colômbia na década de 1960 como voluntária do Corpo de Paz.

Diferentemente de *La mala hierba*, que se volta exclusivamente para a *bonanza marimbera* da década de 1970, e *La virgen de los sicarios*, cujo enredo se desenrola no contexto de violência dos anos de 1990 em Medellín, o romance de Vásquez tem uma data mais recente como momento de enunciação. No entanto, trata-se de uma narrativa memorialística cujo objetivo é recuperar e compreender as raízes dos traumas dos personagens principais, os quais servem como símbolos de toda uma geração que cresceu em meio à evolução do narcotráfico na Colômbia e foi diretamente impactado por ela. A partir da troca de lembranças e da investigação de um arquivo familiar, Antonio e Maya reconstroem um passado cujo ponto de partida remonta aos anos de 1960 e à chegada dos voluntários estadunidenses do Corpo de Paz, incluindo Elena Fritts que logo se apaixonaria pelo colombiano Ricardo Laverde, filho da família que a hospedaria nos primeiros meses em Bogotá. O fruto dessa união, a personagem Maya Fritts, nasce em meio à *bonanza marimbera*, quando seu pai já prestava serviço como piloto de cargas de maconha enviadas aos Estados Unidos. O articulador desse novo negócio havia sido Mike Barbieri, outro voluntário do Corpo de Paz que chegara à Colômbia antes de Elena Fritts e que, como ela descobriria mais tarde durante uma conversa com seu marido, estava efetivamente transformando a vida das comunidades rurais em torno da capital, embora de uma maneira avessa à proposta da instituição da qual eles faziam parte:

Ricardo seguía hablando. Mike Barbieri, le decía, era mucho más que un socio: era un verdadero pionero. Les había enseñado cosas a los campesinos. Junto con otros voluntarios versados en agricultura, les había enseñado técnicas, dónde sembrar mejor para que las montañas protejan las matas, qué fertilizante usar, cómo separar los machos de las hembras. Y ahora, bueno, ahora tenía contactos con diez o quince hectáreas regadas de aquí a Medellín, y era capaz de producir unos cuatrocientos kilos por cosecha. Les había cambiado la vida a estos campesinos, de eso no tenía la menor duda [...]. (Vásquez, 2011, p. 185).

Se no interior da trama de *La mala hierba* há o norte-americano Dick Levi que é quem percebe a demanda, no romance *El ruido de las cosas al caer* um de seus compatriotas, Mike Barbieri, é quem vislumbra na Colômbia as potencialidades de oferta. O excerto do romance apresentado acima está em total acordo com o que contam Castro Caycedo (2014) e Atehortúa Cruz & Roja Rivera (2008) a respeito de como os voluntários estadunidenses do Corpo de Paz atuaram e contribuíram para a *bonanza marimbera*, principalmente fomentando a criação de grandes zonas de cultivo de maconha. Inicialmente, apesar de se tratar de um comércio de produto ilegal, a ideia que se estabeleceu era de que aquela atividade não representava grandes riscos para nenhum dos envolvidos. De fato, como se observa tanto no romance de Gossaín como no de Vásquez, ao longo de quase toda a década de 1970 não se verificam problemas oriundos do tráfico de maconha para nenhum dos envolvidos diretamente no processo e nem para as populações das regiões nas quais os narcotraficantes atuavam articulando

a logística de envio do produto. O que ironicamente os voluntários do “Corpo de Paz” não quiseram entender, no entanto, era que a “guerra” contra as drogas já tinha sido decretada⁵ e toda aquela organização teria consequências violentas principalmente para a população local.

O episódio que abre o romance *La mala hierba* é fundamental para se compreender qual era a percepção a respeito do tráfico de maconha na Colômbia ainda nos anos de 1970. A prisão do ex-combatente Joe Costello ao aterrissar em La Antillana não se deve ao fato de que ele estava chegando para buscar um carregamento de droga, mas sim ao fato de que com ele chegava também um carregamento de armas. Em um trecho posterior do romance, o Cacique Miranda vai até o chefe da polícia que facilitava a operação do narcotráfico naquela região com o intuito de questionar quanto à prisão de Costello. A resposta, que surpreende o próprio protagonista até então ignorante em relação ao que Costello trazia, é: “Las armas no son un juego, compadre” (Gossain, 2020, p. 232).

Apesar do protagonista de *La mala hierba* confessar um fascínio por armas e colecionar alguns exemplares raros desse instrumento, tanto ele como todos os que faziam parte do operativo que garantia a exportação de maconha

⁵ O romance *El ruido de las cosas al caer* faz menção à primeira vez que o presidente Richard Nixon falou da “guerra contra as drogas” e relaciona essa ação com a data de nascimento da personagem Maya Fritts: meados do ano de 1971. Diversos eventos, especialmente no contexto político estadunidense, fizeram com que ainda demorasse alguns anos até que essa guerra efetivamente fosse colocada em prática, mas pelo menos os estadunidenses que articulavam a produção e o tráfico de maconha no início dos anos de 1970 já sabiam quais eram as possíveis consequências.

para os Estados Unidos eram contra qualquer tipo de violência entre os envolvidos com o comércio ou em direção à população civil. É curioso notar que nesse e também no outro romance que retrata a época da *bonanza marimbera*, *Leopardo al sol*, de Laura Restrepo, há diversas cenas de violência, muitas das quais bastante gráficas e excessivas, mas elas estão atreladas a questões absolutamente alheias ao narcotráfico. Em *La mala hierba*, antes mesmo de se tornar um dos maiores exportadores de maconha do seu país, o protagonista Cacique Miranda decide vingar a morte de seu pai e promove uma chacina contra os irmãos Morales⁶, oriundos de uma família de inimigos históricos de sua própria linhagem. Da mesma maneira, o romance *Leopardo al sol* se dedica a narrar a longa batalha entre os Monsalve e os Barragán, inspirados por um código de vingança ancestral.

Para Van der Linde, Osório & Arango Rojas (2023), ambos os romances retratam cenas da violência vindicativa segundo as leis ancestrais *wayuúes*, ou seja, típico das comunidades indígenas da região de La Guajira, localizada no Caribe colombiano junto à Sierra Nevada (chamada de Montaña Blanca no romance de Gossain). De acordo com os pesquisadores, quando o narcotráfico alcança pessoas dessa tradição, a violência tende a se transformar e a gerar, como se apresenta principalmente em *Leopardo al sol*, outros agentes como os sicários e os paramilitares. Dessa forma,

⁶ O personagem Cacique Miranda teria sido inspirado em Raúl Gómez Castrillón, conhecido como El Gavilán Mayor, primeiro grande narcotraficante de maconha cujo assassinato ocorreu em uma emboscada de antigos inimigos familiares, assim como ocorre com o protagonista de Gossain ao final do romance.

os romances *La mala hierba* e *Leopardo al sol* descrevem a transição “de una violencia local (entre familias que resuelven sus conflictos según leyes ancestrales indígenas), anudada al contrabando, a una violencia regional, ligada al tráfico de marihuana” (Van Der Linde, Osório & Arango Rojas, 2023, p. 48).

Assim, no contexto colombiano dos anos de 1970, representado pelos romances citados, o que se encontra é uma espécie de “protoviolência” que em pouco tempo se desenvolveria e passaria do contexto rural ao contexto urbano a ponto de se tornar um dos principais problemas da América Latina já na virada do século XX para o XXI. Como assinala Alejandro Gaviria no prólogo à edição de 2020 de *La mala hierba*, nesses tempos iniciais, foi possível perceber que “el tráfico de drogas alimenta, desde abajo, una violencia sin freno, que vino a sumarse a nuestras violencias históricas, a nuestros odios heredados.” Para além disso, como já se discutiu anteriormente, essas heranças nefastas se avivaram a partir do choque de uma determinada cultura com ideias, valores e anseios do Império Norte-Americano, o que passou necessariamente pela questão do modelo econômico articulado por ele.

4 Os tempos de bonança

A ascensão social e o acúmulo descomunal de capital econômico são temáticas que aparecem retratadas em todos os romances que se propuseram a narrar eventos vinculados ao narcotráfico nos anos de 1970 na Colômbia. Essa questão se sobressai nos já citados *La mala hierba*, de Juan Gossain, *Leopardo al sol*, de Laura Restrepo, *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez, mas também

na obra *El Divino*, de Gustavo Alvarez Gardeazábal, que embora se abstenha de detalhar questões vinculadas à produção e comercialização de maconha durante a *bonanza marimbera*, está amplamente dedicada à representação de como a transformação econômica impactou a sociedade dessa mesma época.

O romance *El Divino* conta com uma multiplicidade de vozes e perspectivas de personagens oriundos de uma pequena cidade interiorana chamada de Ricaurte. Na trama, os cidadãos se mobilizam para receber, durante os tradicionais festejos de seu santo padroeiro, um ex-morador que tinha feito fortuna com atividades ilegais não mencionadas de forma clara e detalhada⁷. O personagem Mauro, que também recebe a alcunha de “divino” tal qual a santidade local, tinha conseguido contrariar certo destino de insucesso que se impunha para pessoas como ele: pobre, provinciano e homossexual. Sendo assim, na narrativa de Alvarez Gardeazábal, o que se pode ver é uma cidade inteira, tradicional e conservadora, dobrar-se diante de um homem por uma única razão: o dinheiro. Para Fonseca (2009, p. 24), o romance *El Divino* retrata fundamentalmente “una sociedad que empieza a rendir homenaje solamente a los hombres capaces de enriquecerse rápidamente.”.

⁷ Há no interior do romance uma passagem breve mencionando a suposta fonte da fortuna do personagem: ele teria inicialmente trabalhado para um dos articuladores do tráfico de maconha e, depois da morte desse narcotraficante, teria herdado seu negócio no auge da *bonanza marimbera*. O personagem Mauro também teria sido, ainda na década de 1970, pioneiro no processamento de cocaína, o que revela como os períodos marcados pelo comércio das duas drogas confluíram na passagem para a década de 1980.

A ostentação de dinheiro é, para diversos pesquisadores, parte preponderante da chamada narcocultura e também daquilo que se denomina “estética narco”. De acordo com o pesquisador Omar Rincón (2021, p. 57), esse “gosto” formado a partir da cultura narco se constitui por “una mezcla de valores premodernos (tierra, familia, dios) y posmodernos (yo, consumo, tecnologia). Lo que queda un poco maltrecho es lo moderno (la critica, la diversidad, la justicia social, la democracia).” Tal confusão, e até mesmo sobreposição, de valores próprios de tempos distintos é exatamente o que se verifica no romance *El Divino*.

Na narrativa de Alvarez Gardeazábal, o sucesso econômico do “divino” Mauro, os bens materiais que ele ostenta, assim como o poder atrelado a esse acúmulo, são responsáveis pela admiração conquistada entre seus conterrâneos. Esses cidadãos, por sua vez, ao mesmo tempo em que optam por ignorar os fatos que dizem respeito à orientação sexual de Mauro, mantêm tratamento preconceituoso em relação ao cabelereiro da cidade, o personagem também homossexual Eurípides Romero. Da mesma maneira, verifica-se um acordo comum de silêncio em relação aos meios supostamente ilegais, e logo também imorais para tal comunidade, os quais haviam sido empregados pelo personagem para conseguir sua fortuna. Também em *La mala hierba*, o mesmo tipo de moralidade conservadora é sobreposta aos desejos capitalistas, como sugere um trecho no qual se elencam os excessos consumistas do Cacique Miranda e de sua esposa: “[...] colocaron en los aposentos columnas de mármol italiano, auténtico, con ángeles desnudos labrados en los pedestales, aunque Genoveva decía que le repugnaban

aquellos muñecos obscenos en el dormitorio principal de una familia decente” (Gossain, 2020, p. 46).

Igualmente em *Leopardo al sol* aparecem questões relacionadas à ruptura de princípios morais há muito tempo estabelecidos, o que ocorre a partir da conquista abundante de riquezas. Quando um dos irmãos Monsalve propõe, por exemplo, contratar um sicário para assassinar um dos integrantes da família inimiga em vez de fazê-lo com as próprias mãos, há uma reação de surpresa nos demais. Isso porque eles, como já comentado anteriormente, seguiam a tradição ancestral indígena de vingar pessoalmente os assassinatos de pessoas de sua mesma linhagem. No caso de Cacique Miranda que dá continuidade a uma antiga guerra com a família dos Morales, a compra de certos princípios de “honra” motiva uma reflexão a respeito das transformações que estavam acontecendo na sociedade: “En el fondo de todo estaba el dinero. [...] Por dinero había llorado, reído, peleado y matado. Pero no a los Morales. A esos los mató porque era una cuestión de honor, de escarmiento y de respeto. — Pero el honor ya no se usa — pensó” (Gossain, 2020, p. 137).

Quanto à bonança propriamente dita da chamada *bonanza marimbera*, os romances retratam inicialmente dois aspectos principais que também representam dois momentos históricos da Colômbia: o primeiro diz respeito à dificuldade de armazenar grandes quantidades de dinheiro em espécie; o segundo se refere à conhecida “*ventanilla siniestra*”. Quanto ao primeiro caso, as descrições das artimanhas criadas pelos maiores articuladores do narcotráfico com o intuito de resguardar o patrimônio acumulado são bastante inventivas e quase ultrapassam os limites

do verossímil. Em *La mala hierba*, por exemplo, o protagonista Cacique Miranda manda construir em seu quintal um galpão fortemente blindado no qual passam a entrar diariamente trinta homens e vinte mulheres completamente nus com o intuito de prestarem serviço contando e armazenando cédulas de dólares. Esse tipo de prática ocorria, naturalmente, porque o dinheiro não era oriundo de uma fonte legal, além de se tratar de moeda estrangeira. No entanto, uma ação governamental foi responsável por mudar rapidamente esse cenário:

[...]gruesa parte de los dólares producidos por la bonanza marimbera fueron cambiados legalmente a través de la llamada “ventanilla siniestra” del Banco de la República, un mecanismo creado por el gobierno de Alfonso López Michelsen (1974-1978) que permitió la captación de moneda extranjera sin ningún tipo de preguntas. (Atehortúa Cruz & Roja Rivera, 2008, n/p).

Em *Leopardo al sol*, a notícia da possibilidade de lavar o dinheiro estrangeiro com a ajuda do Banco da República faz com que a família Monsalve mobilize diversos funcionários para desenterrar barris de dólares escondidos em suas fazendas, além de inúmeros civis que formam, no mesmo dia, uma fila de mais de cinco quarteirões em direção à janela por onde o câmbio acontece:

Los han reclutado para que colaboren en la monumental tarea del lavado de dólares. Su oficio consiste en recibir la suma de mil asignada a cada cual, hacer la cola, pasar por la ventanilla siniestra, cambiar por pesos, quedarse con un cinco por ciento y devolver el resto, para que los

hombres de Mani lo consignen en las cuentas corrientes de los testaferros en los bancos locales. (Restrepo, 2014, p. 177).

Esses dados a respeito da destinação do lucro conseguido durante a *bonanza marimbera* se constituem como índices de referencialidade verificáveis a partir de registros de operativos policiais que conseguiram rastrear parte do dinheiro oriundo do narcotráfico. No entanto, o que predomina nos romances são representações mais difusas, subjetivas e simbólicas. Isso ocorre porque os elementos que giram em torno desse fenômeno de enriquecimento acelerado, bem como suas causas e efeitos, são ainda mais complexos, não podendo ser plenamente verificados a partir de dados quantitativos. Naturalmente, existem estimativas a respeito da quantidade de dinheiro que o tráfico de maconha colocou em circulação na Colômbia durante os anos de 1970. No entanto, do ponto de vista literário, esses dados se mostram irrelevantes para se representar as transformações que começaram a surgir na sociedade, incluindo as novas formas de pensar, o estabelecimento de outras escalas de valores, o abandono de princípios éticos e morais etc. Nesse ponto, a inventividade da ficção se encarrega de preencher tais lacunas e principalmente criar personagens e situações capazes de simbolizar um período cheio de acontecimentos difíceis de serem traduzidos.

Conclusão

Ao longo destas linhas, tentou-se apresentar formas por meio das quais a referencialidade histórica, política, social, econômica e cultural incide sobre a literatura produzida a

respeito do fenômeno do narcotráfico na América Latina. Tomou-se como recorte espaço-temporal o contexto colombiano da década de 1970, bem como os autores e obras cuja proposta era de retratar esse cenário particular. A partir de uma breve revisão teórico-crítica a respeito do tema da referencialidade na narcoliteratura, empreendeu-se o trabalho de análise em torno de três conjunturas específicas identificadas no interior das obras cujos enredos ofereceram representações daquilo que ficou conhecido como *bonanza marimbera*.

A primeira conjuntura apresentada neste trabalho diz respeito a um exercício de transposição de dados de fontes provenientes principalmente do jornalismo, da história e da sociologia, diretamente para a ficção, conformando um modelo mais objetivo e claro de referencialidade. Nesse caso, o que se retrata no interior dos romances de narcoliteratura são questões relacionadas com a formação de uma indústria que surgiu na década de 1970 para atender a uma demanda específica e nova para a época. Em relação a esses eventos, embora a referencialidade seja mais objetiva, no que se refere aos atores sociais envolvidos no processo, ela acabou sendo transposta para o meio ficcional por meio da criação de “tipos”, ou seja, personagens que simbolizam determinados sujeitos que existiram no plano real. É o caso dos seguintes exemplos: os ex-combatentes da Guerra do Vietnã, como o personagem Joe Costello, que fomentaram a oferta para o consumo de drogas; os estadunidenses como o personagem Dick Levi que identificaram essa procura em seu próprio país; os voluntários do Corpo de Paz que perceberam as potencialidades da Colômbia em se tornar fornecedor do produto etc.

Esse último exemplo acima exposto já se relaciona com a segunda conjuntura analisada neste trabalho, cujo centro se volta para questões de referencialidade que são um pouco menos objetivas e se relacionam com a oposição entre guerra e paz ou, no caso dos romances referenciados, a paradoxal ação dos estadunidenses em servir como voluntários para contribuir com o desenvolvimento social da Colômbia ao mesmo tempo em que eles eram articuladores de um sistema que posteriormente geraria um tipo de violência rapidamente amplificada no contexto do tráfico de cocaína. Nesse ponto, também foi possível observar como as narrativas a respeito da *bonanza marimbera* praticamente não registram ações de violência diretamente relacionadas com o narcotráfico, mas representam outras ações que contribuem para o avivamento e logo também o crescimento de uma espécie de “protoviolência” que em pouco tempo seria transposta dos ambientes rurais para os contextos urbanos.

Por fim, a última conjuntura discorre sobre os retratos literários a respeito da frequente e rápida ascensão social de determinados sujeitos por meio do narcotráfico. Nesse caso, enquanto os romances apresentam brevemente dados reais a respeito da destinação do dinheiro estrangeiro que passou a entrar no país latino-americano nos anos de 1970, eles também abrem amplo espaço para representar e discutir questões sociais e culturais muito mais subjetivas que se relacionam com os impactos desse tipo de transformação observada de modo repentino, alterando do dia para a noite referenciais éticos e morais firmados desde tempos pré-modernos.

Todos esses exemplos e conjunturas evidenciam a forma como a narcoliteratura serve, de algum modo, como ferramenta de preservação da memória e de revisão crítica a respeito da história. Como se tentou mostrar, um breve passeio por alguns textos analíticos oriundos de diversas áreas das humanidades é capaz de revelar variados elementos que se repetem no interior de obras literárias, o que também denuncia a preocupação dos autores em empreender pesquisas que sirvam como base para suas criações — Juan Gossaín, por exemplo, afirma em entrevistas que se dedicou à investigação do tema por 3 anos antes de escrever e publicar *La mala hierba*.

Para retomar as ideias de José Saramago expostas no início deste trabalho, essa recorrência de elementos referenciais verificáveis são os espaços de luz por onde circulam jornalistas, historiadores e sociólogos. Inegavelmente a literatura também transita por essas zonas, onde ela acende sua “candeia”, como propõe Saramago, e segue para iluminar, mesmo que parcialmente, também os espaços de sombra os quais, no caso do tema do narcotráfico, muitas vezes parecem quase impossíveis de serem acessados. O exercício de ficcionalizar essa problemática repleta de áreas de obscuridade e que, portanto, ainda no plano real se revela também parcialmente ficcional, pode ser entendido como uma espécie de jogo lógico no qual uma dupla negação acaba gerando, inevitavelmente, uma afirmação. Se o narcotráfico é parte de uma história coletiva construída também por meio de algumas ficções, a narcoliteratura, por sua vez, pode ser também matéria para uma construção ou reconstrução histórica.

Referências

ABAD FACIOLINCE, Héctor. **Estética y narcotráfico**. Número, n. 7. Separata ii-iii (6-7), 1995.

FACIOLINCE, Héctor Abad. **Estética y narcotráfico**. Revista de estudios hispánicos, v. 42, n. 3, 2008.

ABAD FACIOLINCE, Héctor. “**Lo último de la sicaresea antioqueña**”. El Tiempo, 10 de julio de 1994, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131>. Acesso em 16 mai, 2025.

ALVAREZ GARDEAZABAL, Gustavo. **El Divino**. Colombia: Plaza & Janes Editores, 1987.

ATEHORTÚA CRUZ, Adolfo León; ROJAS RIVERA, Diana Marcela. El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos. *In: Historia y espacio*, v. 4, n. 31, p. 169-207, 2008.

CASTRO CAYCEDO, Germán. **Nuestra guerra ajena**. Bogotá: Editorial Planeta, 2014.

FONSECA, Alberto. **Cuando llovió dinero en Macondo**: literatura y narcotráfico en Colombia y México. Diss. University of Kansas, 2009.

FORERO QUINTERO, Gustavo. La anomia en las novelas de crímenes en Colombia. *In: Literatura y lingüística*, n. 24, p. 33-59, 2011.

FUENTES KRAFFCZYK, Felipe Oliver. **Apuntes para una poética de la narcoliteratura**. México: Universidad de Guanajuato, 2013.

GOSSAIN, Juan. **La mala hierba**. Colombia: Seix Barral, 2020.

LATORRE, Ingrid Urgelles; MEJÍAS, Ainhoa Vásquez; LÓPEZ, Danilo Santos. **La narcoliteratura sí existe**: tipología de un género narrativo. El Colegio de Chihuahua, 2021.

MONTAÑO GONZÁLEZ, Maritza. La violencia y el narcotráfico en la literatura colombiana. *In: Cuadernos de Postgrado*, Número 3, Año 2009.

OSORIO, Óscar. El sicario en la novela colombiana. *In: Revista Poligramas*, n. 29, p. 61-82, 2008.

PALAVERSICH, Diana. ¿Cómo hablar del silencio?: “Contrabando” y “Un vaquero cruza la frontera en silencio”, dos casos ejemplares

del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco. *In: CiberLetras*: revista de crítica literaria y de cultura, n. 29, p. 6, 2012.

RESTREPO, Laura. **Leopardo al sol**. Barcelona: Alfaguara, 2014.

RINCÓN, Omar. Hacia una teoría de la narcoestética: sin narco no hay paraíso capitalista. *In: Narcotransmisiones*. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop. El Colegio de Chihuahua, 2021.

SALAZAR J., Alonso. **No nacimos pa'semilla**. Bogotá: Cinep, 1990.

SARAMAGO, José. A história como ficção, a ficção como história. *In: Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis: EDUFSC, n. 27, p. 09-17, 2000.

VALLEJO, Fernando. **La virgen de los sicarios**. México: Debolsillo, 2019.

VAN DER LINDE, Carlos-Germán. Breve panorama de las novelas de narcotraficantes. *In: OSORIO, Óscar; VAN DER LINDE, Carlos-Germán; ARANGO ROJAS, Manuel et al. Nadie es eterno en la encrucijada de la violencia*. Programa Editorial Universidad Del Valle, 2023.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. **El ruido de las cosas al caer**. Madrid: Alfaguara, 2011;

VILLORO, Juan. La alfombra roja, el imperio del narcoterrorismo. *In: VILLORO, Juan. La ley del cuerno*: siete formas de morir con el narco mexicano. Ciudad de México: Ediciones Puntocero, 2016.

Autores(as)

André Luiz Melo Tinoco Nogueira

Formado em História e Filosofia, especialista em História Antiga e Medieval pela UERJ, mestre em História Social pela UNIRIO e doutor pela UFRJ. Atuou na Marinha do Brasil, nas áreas de patrimônio, documentação e pesquisa em História Militar Naval. Professor de História e Filosofia, pesquisa História Militar e Naval, filosofia, literatura, estética, quadrinhos e mangás. Lattes: 7619057033408359 | ORCID: 0009-0008-9129-6412 | E-mail: andrelmtn@hotmail.com.

Andreza Velloso

Andreza Alves Velloso é historiadora, mestre e doutoranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisa a história dos livros, edição e circulação de ideias, com ênfase nas relações entre literatura, memória e cultura intelectual. Atua também como professora e pesquisadora na área de História e culturas políticas. Lattes: 9438962498721435 | ORCID: 0000-0002-2920-0554 | E-mail: andreza.velloso@gmail.com.

Cristian Bianchini de Athayde

Cristian Bianchini de Athayde é doutorando em História (UFRGS), desenvolve pesquisas articulando as áreas da Teoria da História, Filosofia da História e História Intelectual, com ênfase nas dimensões temporal, existencial e psicossocial de experiências históricas; atualmente pesquisa o problema existencial da his-

tória na produção do escritor afro-americano James Baldwin. Compõe o GT de Teoria da História e Historiografia da ANPUH/RS. Lattes: 8731411915102892 | ORCID: 0000-0002-2887-7064 | E-mail: crisbianchini.97@gmail.com; cristian.athayde@ufrgs.br.

Daniel Vecchio Alves

Doutor em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É pesquisador de Pós-Doutorado da FAPESP via Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da FFLCH/USP. Tem pesquisado a obra literária de José Saramago com base no espólio do escritor alocado na Biblioteca Nacional de Portugal e na Fundação José Saramago. Lattes: 5061962049515579 | ORCID: 0000-0003-3696-6369 | E-mail: danielvecchio-alves@hotmail.com.

Denilson Botelho

Doutor em História pela Unicamp e professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UNIFESP. Desenvolve pesquisas em História do Brasil (República) sobre literatura e imprensa, especialmente sobre a obra e a trajetória do escritor Lima Barreto. Líder do Grupo de Pesquisa História Social da Cultura: Literatura, Imprensa e Sociedade. Lattes: 5146687526834461 | ORCID: 0000-0003-3398-8791 | E-mail: botelhdenilson@gmail.com.

Isabela Papke

Isabela Padilha Papke é doutora em Estudos Literários pelo PPG em Letras da Universidade Federal do Rio Grande

do Sul (UFRGS). Integra o Grupo de Estudos em História e Literatura e o grupo de pesquisa “Saramago, Leitor de Karl Marx”, ambos vinculados à PUC Minas; o Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras (GELD | PUC-SP); e o grupo de pesquisa “José Saramago: Ensaio sobre a Humanidade”, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Participa, ainda, dos cursos promovidos pela Cátedra Libre José Saramago, da Universidade Nacional de Córdoba. Lattes: 4618478404537698 | ORCID: 0000-0001-1127-7698 | E-mail: isabelappapke@gmail.com.

Jacqueline Kaczorowski

Professora associada na Sichuan University of Science and Engineering (SUSE), doutora e mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH – USP). Em 2020 realizou estágio de pesquisa com bolsa na Universidade de Lisboa sob supervisão da profa. Dra. Ana Paula Tavares, foi docente do curso de Graduação em Letras da Universidade de Aswan (2017/2018) e é membro dos grupos de pesquisa PIELAFRICA (UFRJ) e GEHISLIT (PUC Minas). Lattes: 4437300098725167 | ORCID: 0000-0002-2895-5901 | E-mail: jacqueline.k@usp.br; jacqueline@suse.edu.cn; jacarandaroxo@gmail.com.

Jean Pierre Chauvin

Jean Pierre Chauvin é Professor Associado na Escola de Comunicações e Artes da USP, onde pesquisa e leciona Cultura e Literatura Brasileira. Está credenciado no Programa de Pós-Graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, como orientador de pesquisas de mestrado e doutorado. É autor de Pedra, Penha,

Penhasco: a Fabricação do Arcadismo Brasileiro (São Paulo: Madamu, 2026), dentre outros. Lattes: 4835201440754201 | ORCID: 0000-0001-1514-409X | E-mail: tupiano@usp.br.

Jeniffer Yara

Jeniffer Yara é doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Professora Adjunta da Universidade do Estado do Amapá no curso de Letras – Língua Portuguesa. É autora de Manual Prático de Redação para o ENEM (2020), Sintomática (2022), Terra Amazon-is (Minimalismos, 2025), Anticanônico (Folheando, 2025) e Iara no meio do mundo (2026), além de organizadora de algumas coletâneas. Lattes: 9760689855046661 | ORCID: 0000-0003-3824-4730 | E-mail: jeniffer.yara@gmail.com.

Julio Cesar Bentivoglio

Professor Titular de Teoria da História na UFES. Atua em Teoria da História, historiografias brasileira e alemã, História intelectual e das ideias. Coordena o LETHIS-UFES e integra grupos de pesquisa nacionais. Organizou traduções e coletâneas sobre teoria e história da historiografia. Foi coordenador do PPGH-UFES e ocupa cargos em entidades como ANPUH e SBTHH. Lattes: 4740582014272318 | ORCID: 0000-0002-2424-4733 | E-mail: juliobentivoglio@gmail.com.

Júlio Pimentel Pinto

Júlio Pimentel Pinto é professor no Departamento de História da USP e autor, entre outros, de Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência (São Paulo:

Companhia das Letras, 2024). Lattes: 5599667665069625 |
ORCID: 0000-0002-2617-7910 | E-mail: juliop@uol.com.br.

Luan Lucas Araújo Morais

Professor Temporário do Curso de História da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC/UECE. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em História e Culturas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e graduado em História pela mesma instituição. Pesquisador no Grupo de Estudos sobre Britânia, Irlanda e Ilhas do Arquipélago Norte na Antiguidade e Medievo – Insulae. Integrante do GT de Estudos Arturianos – Arturus Insularum e do Grupo de Estudos em História e Literatura – GEHISLIT (PUC-MG). Também atua como professor da Educação Básica, lecionando em nível de Ensino Médio e Pré-Vestibular e em cursos preparatórios para concursos. Lattes: 3209380744959230 | ORCID: 0000-0003-3765-5228 | E-mail: luan.araujo@uece.br.

Marilda Beijo Fróes

Marilda Beijo Fróes é doutora e pós-doutora em Letras pela UNESP, com doutorado-sanduíche na Univ. do Minho (Portugal), e docente efetiva no IFSP. Pesquisa a obra de José Saramago e a relação entre literatura, história e pensamento crítico. Investiga o caráter ensaístico da ficção, a crônica e a condição humana sob viés intertextual, filosófico e dialético. Integra os grupos de pesquisa sobre Saramago (Samarx, FURG e GEHISLIT). Lattes: 9924596588261833 | ORCID: 0000-0001-1943-3881 | E-mail: marilda@ifsp.edu.br.

Mateus Roque

Mateus Roque da Silva é doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com estágio de pesquisa junto ao Département d'Études Littéraires et Culturelles da Université de Sherbrooke (UdS). É bolsista Capes, Coordenador do Grupo de Estudos em História e Literatura (GEHIS-LIT) e editor da Revista História em Curso, ambos vinculados ao Departamento de História da PUC Minas. Lattes: 5406976601164258 | ORCID: 0000-0003-3292-2197 | E-mail: mateusroques@yahoo.com.

Pedro Picelli

Formado em Ciências Sociais, Mestre e Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNICAMP. Desenvolve pesquisas na área de Teoria Social, tendo como temas principais: Pensamento Social no Brasil, Teoria Crítica, Sociologia da Educação e Sociologia da Literatura. É pesquisador do Grupo “Intelectuais, cultura e política: passado e presente” (IFCH/UNICAMP). Lattes: 2156003358451458 | ORCID: 0000-0001-1598-8273 | E-mail: pedrocastropicelli@gmail.com.

Rafael Lucas S. da Silva

Doutor em Letras (2024), na área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM). Realiza estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM, com financiamento CAPES/PIPD. Desenvolve pesquisas em Literatura Brasileira e Teoria Literária, com interesse nas figurações do trabalho e nas relações entre forma estética e processo social.

Lattes: 5588944944503716 | ORCID: 0000-0002-2245-5284
| E-mail: rafaellsilva.prof@gmail.com.

Roney Marcos Pavani

Professor efetivo da área de História do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) – Campus Nova Venécia. Possui graduação em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (2006) e mestrado em História Social das Relações Políticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2010). É doutorando em História pela mesma instituição (2022). Tem experiência na área de História, com ênfase em História do cristianismo, História das Ideias, História do Pensamento Político Moderno e Contemporâneo, História e Literatura, e Ensino de História. Atualmente, dedica-se a analisar as obras literárias do escritor inglês J. R. R. Tolkien (1892–1973), ao mesmo tempo como uma crítica e como um exemplo dos paradoxos do mundo moderno. Lattes: 9315179326957885 | ORCID: 0000-0002-2060-0925
| E-mail: roneypavani@gmail.com.

Talita J. Rodrigues

Talita J. Rodrigues é doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp, com estágio sanduíche na Unam-México. Em 2024, ganhou o Prêmio Mario González de melhor tese de estudos literários hispanistas. É pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e pesquisadora do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos. É autora do livro *Necroliteratura: representações de violência na América Latina* (Ofícios Terrestres Edições, 2026). Lat-

tes: 3514383898777315 | ORCID: 0000-0003-3575-5643 |
E-mail: talitarodrigues.jlle@gmail.com.

Expediente deste volume

Organizadores

Isabela Papke

Isabela Padilha Papke é doutora em Estudos Literários pelo PPG em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integra o Grupo de Estudos em História e Literatura e o grupo de pesquisa “Saramago, Leitor de Karl Marx”, ambos vinculados à PUC Minas; o Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras (GELD | PUC-SP); e o grupo de pesquisa “José Saramago: Ensaio sobre a Humanidade”, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Participa, ainda, dos cursos promovidos pela Cátedra Libre José Saramago, da Universidade Nacional de Córdoba. Lattes: 4618478404537698 | ORCID: 0000-0001-9127-1698 | E-mail: isabelappapke@gmail.com.

Leonardo Claudiano

Leonardo da Silva Claudiano é doutor, mestre e licenciado em História pela PUC-SP. Pesquisa as relações entre História, Literatura e Memória, com ênfase em narrativa, experiência histórica, cidade, modernidade, violência de Estado na América Latina e práticas de leitura. Atua como professor orientador de Sala de Leitura na Rede Municipal de Ensino de São Paulo. É membro do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade (NEHSC | PUC-SP), vinculado ao Departamento de História, e coordenador do Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras (GELD | PUC-SP), vinculado ao Programa de

Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária.
Lattes: 0306680959770318 | ORCID: 0000-0003-2010-350
| E-mail: leonardo.claudiano@gmail.com.

Mateus Roque

Mateus Roque da Silva é doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com estágio de pesquisa junto ao Departamento d'Études Littéraires et Culturelles da Université de Sherbrooke (UdS). É bolsista Capes, Coordenador do Grupo de Estudos em História e Literatura (GEHIS-LIT) e editor da Revista História em Curso, ambos vinculados ao Departamento de História da PUC Minas. Lattes: 5406976601164258 | ORCID: 0000-0003-2292-5197
| E-mail: mateusroques@yahoo.com.

Comitê científico

Amanda Lacerda (PUC-SP | UNICAMP) / André Luiz Melo Tinoco Nogueira (UFRJ) / Andrezza A. Velloso (UFMG) / Bruno Miranda Braga (PUC-SP | UFAM) / Fábio Sousa (UFMS) — *in memoriam* / Francisco Carlos Ribeiro (PUC-SP) / Gabriel Miranda (UEAP) / Isabela Papke (UFRGS) / Kelen Chacon (USP) / Leonardo Claudiano (PUC-SP) / Lua Gill da Cruz (UFRJ) / Luan Lucas Araújo Moraes (UECE) / Mateus Roque (PUC Minas | UNICAMP)

Revisão

Valéria Ignácio (PUC-SP)

As relações entre História e Literatura constituem um campo de reflexão marcado tanto por aproximações quanto por tensões epistemológicas. Se, por um lado, a obra literária se inscreve em circunstâncias históricas e sociais específicas, por outro, sua compreensão não pode ser reduzida à condição de documento ou reflexo imediato de determinada realidade.

Partindo desse pressuposto, História & Literatura propõe pensar as possibilidades de interlocução entre os dois campos sem apagar suas especificidades teóricas e metodológicas. A literatura é aqui compreendida como uma prática social e estética cuja historicidade se manifesta não apenas nas condições de sua produção e recepção, mas também em sua própria organização interna e nas relações que estabelece com outras obras, tradições e agentes do campo literário.

Os estudos aqui reunidos situam-se nesse espaço de diálogo, articulando texto e contexto, forma estética e experiência histórica. Ao mobilizar diferentes objetos, temporalidades e perspectivas de análise, a coletânea procura contribuir para uma compreensão crítica das múltiplas relações entre produção literária, sociedade e história.

