

## Terceira Margem

---

### **ARTIGOS DE TEMA LIVRE**

# ***100 COISAS E HISTÓRIAS DE UM MESMO MUNDO: A HOMOGENEIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO, EM FERNANDO BONASSI***

[*100 COISAS E HISTÓRIAS FROM THE SAME WORLD:  
THE HOMOGENIZATION OF NARRATIVE, IN FERNANDO BONASSI*]

**BÁRBARA DEL RIO ARAÚJO<sup>1</sup>**

ORCID 0000-0001-5415-6981

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG, Brasil

**Resumo:** Este artigo busca refletir sobre a representação das obras *100 histórias colhidas na rua* (1996) e *100 coisas* (2001), de Fernando Bonassi, a fim de evidenciar a homogeneização do processo narrativo que reitera a imagem de um mundo alienado, desiludido e sem qualquer possibilidade de transformação. O estudo parte dos efeitos da ironia, do choque e da elaboração minimalista da violência para demonstrar como esses elementos pouco sugerem a reflexão e neutralizam qualquer tentativa de atribuir um caráter contestatório à produção literária contemporânea nacional, cuja temática sempre se volta para a degradação e para a tragicidade humana.

**Palavras-chave:** literatura contemporânea; homogeneização narrativa; Fernando Bonassi

**Abstract:** This paper aims to reflect about the representation of *100 histórias colhidas na rua* (1996) e *100 coisas* (2001), by Fernando Bonassi, in order to evidence the narrative procedure of homogenization, which occurs confirming the image of an alienated world, disillusioned and without any possibility of transformation. This study starts from the irony effects, from the shock and from the minimalist elaboration of violence, revealing how they do not suggest that much the reflection and neutralize any attempts to attribute a contesting character to the national contemporary literary production, which always turns to human degradation and tragedy.

**Keywords:** contemporary literature; narrative homogenization; Fernando Bonassi

## 1 Cem flashes sem ilusão

Durante o intervalo de cinco anos, Fernando Bonassi publicou duas obras, reunindo em cada uma 100 minicontos, as quais denominou como *100 histórias colhidas na rua* (1996) e *100 coisas* (2001). A primeira foi produzida a partir de recursos não-literários como o discurso jornalístico, técnica já empregada em *O amor em Chamas* (1989); a segunda foi fruto de um trabalho desenvolvido no ano de 1998, quando o autor morava em Berlim e buscava um diálogo desconstrutor com o cânone da literatura. Ainda que tivesse pontos de partida diferentes, a configuração narrativa desses textos é parecida: flashes da vida cotidiana cerceada pela violência, narrativa minimalista caracterizada pelo hibridismo de gêneros textuais e afasia dos personagens, os quais produzem uma visão desencantada do mundo, mesmo que de modo inconsciente. Trata-se de narrativas que demonstram, com certa passividade, a impossibilidade de transformação da realidade violenta e degradada.

A epígrafe de *100 histórias colhidas na rua* é parte dos escritos do espanhol Camilo José Cela, que enunciam a morte como vencedora da trajetória humana, e, assim, dialoga com os versos de Renato Russo, “há tempos o encanto está ausente”, presentes logo na abertura de *100 coisas*, deixando evidente o tom melancólico que cerca as histórias. A violência é a temática que congrega essas duas obras, as quais, sob cenas instantâneas, apresentadas sem rodeios, proporcionam analogias com quadros cinematográficos na medida em que novos enquadramentos surgem à cena, assim como novos personagens, sem a necessidade de apresentação:

Os meninos estão indo longe demais dessa vez. O rádio diz que prenderam vários inspetores e algumas pedagogas. O mesmo rádio também estranha que “simplesmente não há um pedido formal de resgate”. Há “temor por suas vidas”. Puseram fogo no quarteirão inteiro, e agora que cortaram a luz dessa parte do bairro, a impressão é de que toda a Celso Garcia está crepitando. Uma cobra amarela e saltitante, largando pedaços de pele incandescente na noite pretíssima. Além disso, coisas são atiradas em direção ao helicóptero da polícia, que responde com os filetinhos luminosos dos seus tiros. Assim de longe, parece que nada pode morrer, mas todos os vizinhos apostam numa desgraça. (BONASSI, 1996, p.9)

O texto citado evidencia o primeiro conto da obra *100 histórias colhidas na rua*. A narrativa associa a voz do narrador às chamadas jornalísticas, explicitadas entre aspas, descrevendo o cenário catastrófico dos meninos que tomam o quarteirão da Celso Garcia, avenida conhecida pela sociedade paulistana por abrigar uma unidade da FEBEM (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor). Apesar da caracterização do ambiente, o distanciamento e a indeterminação prevalecem, inclusive no uso da terceira pessoa, sem identificar, por exemplo, quem praticou a ação: “Puseram fogo no quarteirão inteiro e, agora que cortaram a luz dessa parte do bairro, a impressão é de que toda a Celso Garcia está crepitando”. Diante do registro, surgem imagens metafóricas como a “cobra amarela saltitante” e “filetinhos luminosos” a representar o fogo e os tiros. Nesse sentido, a vivência concreta relatada ganha uma dimensão um pouco diferente e abstrata. Nada, porém, que ofereça um rompimento com a apresentação banal da tragédia.

O miniconto 1 do segundo livro, *100 coisas*, retoma o clássico Romeu e Julieta sob a égide da desconstrução, inclusive amorosa, dos personagens que se traem e se matam: “Romeu perguntou se ela se perdoava. Julieta disse que não e parece que por isso que se mataram” (BONASSI, 2001, p.9). O caminho aqui é o inverso do apresentado no primeiro livro: parte-se da literatura universal para a representação da violência cotidiana, e, percebendo que essas instâncias se alternam e se mesclam na narrativa bonassiana, pode-se dizer que existe uma tentativa de determinar os personagens, embora permaneça neles uma aura de anonimato: “Romeu nasceu em Aparecida. Julieta em Lorena, mas foi pagar promessa de pólio curada e casou com ele. Romeu era pedreiro, porque dava salário mais pão e leite. De Julieta, só saía menino”. (BONASSI, 2001, p.9) Perceba que a estratégia estrutural das narrativas é próxima e se pauta no fim de qualquer ilusão e na exploração da vulgaridade e do choque. O desencantamento é o que se consuma com o emprego da violência trabalhada sobre técnicas que se alternam e repetem tanto em *100 histórias colhidas na rua* quanto em *100 coisas*:

Rebola como uma verdadeira puta. Nem mais nem menos: a sabedoria de cintura da verdadeira puta. Os olhinhos apertados, sempre de esguelha; o sorriso também torcido, pro lado oposto. Aborda os motoristas espremendo no vidro dos carros os botões dos seus peitinhos. Olho. Todos os dias, voltando da Tv. Tem nove anos. Não mais. Uma verdadeira puta à nossa disposição. (BONASSI, 1996, p.11)

A construção da imagem da prostituição se dá em função das impressões do narrador, ao descrever uma “verdadeira puta”. Apesar da vagueação da assertiva, ela se repete na tentativa de enfatizar a certeza da descrição. Essa descrição segura que a voz narrativa emite causa choque e mal-estar na medida em que se informa que a puta em questão é também criança, com apenas nove anos. A condição imperativa de “ser puta”, três vezes afirmada, prevalece mas o interessante é o suspense que se coloca tanto nos disfarces do narrador que se esconde como um motorista que é abordado pela facínora, quanto na sentença final, quando diz que a criança está “à nossa disposição”. Essa identidade disfarçada, mas que a todos representa desidentificada, cria uma suspensão que inclui a instância da leitura e coloca todos como espectadores daquela imagem, sem distinção, nos homogeneizando. Nesse sentido, a menina-prostituta é vista pela instância narrativa como objeto, mas essa voz também se objetifica, quando se vê como qualquer motorista e como o leitor, cúmplices no processo de observação.

A suspensão e o choque diante da cena violenta são também explorados no segundo conto “Pais e Filhos”, de *100 coisas*. Na exposição do discurso direto, dialogado entre mãe e filho, cria-se uma situação cotidiana, em que o garoto abana a mão, surpreso com a quantidade de mosquitos e logo é confrontado pela mãe que ordena que ele retire a mão “daí”. Diante da indeterminação dos elementos narrativos e do minimalismo da cena, o garoto pergunta à mãe: “A senhora ainda tá brava com ele?”, e a mãe responde “Não, acho que não”. O garoto, então, pergunta por que eles não tiraram “ele” daqui. As sucessivas lacunas começam a ser preenchidas pela instância de leitura, associando o lugar com moscas ao ambiente que “ele” estava. O desfecho então acontece, mas mantém a suspensão sobre a vida do corpo paterno ali estendido: “Mãe... o papai não vai acordar? – Não, acho que não.” (BONASSI, 2001, p.10)

Isto posto, é evidente que os cem flashes das *100 histórias* ou das *100 coisas* são construídos na economia estrutural de informações, que concentra os eventos no grotesco essencial; predomina-se o anonimato das personagens e a indeterminação das ações, que buscam pelo choque, envolvendo crianças e violência, desconfigurar o traço humanitário. Em perspectiva minimalista, os flashes sem ilusões são lançados fazendo com que os detalhes fiquem por conta do leitor, que, em partilha dos autores rotulados como “geração 90”, servem-se dos cenários urbanos, sobretudo da periferia, tendo como foco os

excluídos, os marginais, a representar o que Walnice Nogueira Galvão denominou como “thriller urbano do mundo-cão” (GALVÃO, 2005, p.44).

## **2 Sem saída: a homogeneização da configuração narrativa**

Os minicontos reunidos em *100 histórias coletadas na rua* e *100 coisas* utilizam a técnica da imagem compacta em movimento a fim de evidenciar a sociedade industrial e o comportamento humano nela imerso. Nesse aspecto, é importante notar que existe um processo de automatização, inclusive da instância narrativa, a qual discorre, sem grandes reflexões, sobre o acontecimento narrado, somente descrevendo a violência. Isso pode ser notado, inclusive, no próprio título das obras que remetem ao produto e não ao processo da escrita. *100 histórias coletadas na rua* revela, através do verbo coletar, a perspectiva de que essas histórias já estariam prontas no cotidiano e a instância narrativa apenas as transcreveu. Semelhantemente, *100 coisas* remete à coisificação de todo o processo narrativo, objetificando-o.

Não afirmo aqui que a configuração das narrativas bonassianas seja desprovida de técnica, ou que a literatura contemporânea seja um simples relato do cotidiano violento dos centros urbanos, mas insisto que existe uma homogeneização dos recursos os quais estão em consonância com a ausência de perspectiva evidenciada nas histórias, levando tudo à constatação de uma ausência de saída, cuja ênfase se constrói na alienação do ser humano enquanto sujeito capaz de, ao menos, ser crítico à sociedade na qual se insere. Nesse aspecto, é imprescindível empreender a discussão, ainda que pontual, sobre a representação, até para reforçar a tese defendida de que ela seja homogênea nessas obras bonassianas.

A literatura se vale da representação como um artifício para apresentar a realidade. Essa representação, por sua vez, se vale de técnicas que conseguem configurar tanto a manifestação das forças essenciais do homem, seja subjetiva e individual, quanto as forças históricas, presentes na luta coletiva. A literatura, assim como a arte de modo geral, é uma atividade que se relaciona com vida social, promove a emancipação dos sentidos e, por sua vez, também se nutre dos processos inerentes ao mundo do capital como a alienação e o fetichismo. A questão colocada é como os elementos artísticos conseguem denunciar os efeitos embrutecedores sobre as forças essenciais do homem - como

elementos artísticos conseguem chocar, ironizar, negar e refletir a lei geral da produção - retomando a sensibilidade e se tornando mediadores indispensáveis à conscientização, ao invés de reforçar os pressupostos existentes. Para responder, é preciso entender que a forma literária, quando bem configurada, promove uma visão dialética a qual possibilita um duplo movimento capaz de engendrar a totalidade, seus múltiplos fatores de determinação na medida em que dramatiza a realidade pela sua contradição. Para ser mais clara, a narrativa consegue captar a sedimentação das forças históricas apresentando as suas tensões, através de um engendramento formal revelador.

Apostando na autonomia da literatura, a perspectiva dialética compreende que a representação não é um mero reflexo da realidade e, através de artifícios técnicos, pode romper com a imediatez da vida cotidiana e dramatizá-la criticamente. Longe de simplificar a discussão, em uma simples defesa pelo papel educativo da arte, mas, entendendo que a representação capta o mundo objetivo e também suas possibilidades de desenvolvimento, afirma-se que a forma literária não é aleatória. Esse raciocínio tem como fundamento os estudos de três importantes autores, Georg Lukács, Theodor Adorno e Walter Benjamin, que, embora discorram sobre a representação sob diferentes vieses e avaliações, partem de uma base comum a qual os fazem compreender que a representação artística é uma forma cultural emancipatória capaz de conscientizar e apontar as contradições que na realidade talvez não estejam tão aparentes. Para isso, a sedimentação estética precisa estar bem realizada artisticamente de modo a possibilitar a compreensão.

Ainda que não tenham tratado da literatura brasileira, a discussão que esses estudiosos estabelecem é interessante para se colocar o pressuposto desse artigo, o qual afirma que existe um grande processo de objetificação<sup>1</sup> nas obras bonassianas: a narrativa, que deveria traduzir uma autonomia das ações do sujeito ou a autonomia do relato, anda *pari passu* com a consciência fetichizada. A violência e o perigo fazem parte da existência do homem; esse, destituído do seu papel de sujeito social, procura pela ação destrutiva,

---

<sup>1</sup> Objetificação e fetichização estão relacionadas nesse texto. Muitas vezes, esses conceitos estão sendo tratados indistintamente, contudo, reitero sobre a importância dessas noções serem entendidas no sentido lukacsiano, filósofo húngaro, que explica o fenômeno como “apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (LUKACS, 2012, p.199) Nesse aspecto, entende-se que os traços humanos se esvaem sendo substituídos por caricaturas. A representação narrativa passa a evidenciar somente a superfície do mundo exterior, em um imediatismo que impede o par dialético destinado à reflexão e ao desenvolvimento crítico.

buscando sentido na desumanização. Assim, não vigoram elementos que promovam a reflexão ou a conscientização para que a arte cumpra seu potencial emancipador.

Não é novidade entender que, desde a implementação do romance policial na ficção brasileira, ocasionada nos anos 1980, ocorreram mudanças na prosa nacional no que diz respeito à representação de um “realismo cru e direto”, naturalizando a violência e a desumanização como um princípio de composição. Nesse aspecto, verifica-se o seu relaxamento político, seu desengajamento e sua absorção pela indústria cultural. Além de trabalhar uma poética da destrutividade:

agora, a literatura deixa de considerar como de menor valor um discurso estético para as massas. Desaparece, ou se torna mais sutil, a crítica ideológica, marcante nos movimentos anteriores. Cria-se uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos linguísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela (CARNEIRO, 2005, p. 24)

Sem incorrer em leviandades, *100 histórias e 100 coisas* não se colocam ideologicamente em função de desconstruir a barbárie e nem mesmo mostram defesa pelo traço humano; ao contrário, homogeneizam a representação em um processo em que tudo vira mercadoria, deixando evidente, inclusive, perspectivas de um mesmo mundo em dois livros que são mais do mesmo<sup>2</sup>. Flora Sussekind (2000), quando analisa os percussores de Bonassi, discutindo o processo de miniaturização, apresenta o fenômeno como um “ventriloquismo”, ligado à instabilidade e à sensação de violência e de insegurança. Nesse aspecto, toda representação e todas as vozes, inclusive a literária, são emudecidas para a perspectiva da conscientização humanizadora. É importante lembrar que a leitura não está à margem do funcionamento social, ela ocorre integrada a um processo conjunto de uma automatização reguladora da atuação alienante, em que o leitor apenas constata a tragicidade e pouco indaga sobre as possibilidades de transformação. Assim, tanto o conteúdo quanto a forma do texto não provocam nesse espectador a indagação. Apontamos anteriormente que a indeterminação das personagens e das ações levam água ao moinho de uma neutralidade diante do relato da violência. Não há vida nem humanidade nesse constructo. Agora, apontaremos o choque, que seria uma estratégia

---

<sup>2</sup> *100 coisas e 100 histórias colhidas na rua* são textos escritos para jornais. O primeiro reuniu minicontos, que apareceram pela primeira vez na coluna “Da rua”, do *Jornal da Folha de São Paulo*. O segundo introduz, nas narrativas, chamadas jornalísticas do momento, evidenciando que mercado e escrita literária se alimentam já que a demanda por essas narrativas é tanto do jornal quanto da editora que as produziu.

estética para encabular e chamar atenção para os absurdos, como algo esvaziado na medida em que não direciona o leitor para o questionamento.

O conto 37, “Pessoas usadas”, de *100 coisas* enfatiza o processo de coisificação das pessoas e marca isso através da linguagem. O tema é a venda de uma pessoa usada e toda caracterização concedida a ela é semelhante a um anúncio de venda de um automóvel:

Vendo uma pessoa de alta quilometragem, cheia de aventuras e histórias pra contar. Não fui seu único dono, mas confesso que rodei bem com ela. Viajei direto por aí e nunca me deixou na mão. Funilaria Ok, necessitando de pequenos reparos. Gosta de pintura, queimada de sol. Pneus em bom estado. Estofamento de couro macio. Algum vazamento de óleo naquelas juntas. Sob aceleração também bate pino, mas acho que demora pra fundir. Acompanha jogo de anéis seminovos e demais equipamentos obrigatórios por lei. Preço a combinar. À vista. Não aceito devoluções (BONASSI, 2001, p.45)

A descrição da pessoa usada alterna impressões do dono sob o produto, mas também enfatiza o gosto da pessoa usada, como em “Gosta de pintura, queimada de sol”. Tudo isso consolida um processo contínuo de enfeitiçamento pela mercadoria, sendo que, em nenhum momento, essa construção seja desmitificada e desconstruída. Aceita-se o fetiche, isto é, a fantasia da desumanização, além de saudar a transformação do sujeito em coisa, no caso, a aparência de um carro. Esse aspecto já era presente em “Sorria!”, quarto miniconto da obra, quando a colagem de avisos mostra a coisificação da vida moderna e do homem administrado:

Deposite aqui. Aguarde. Ficha no caixa. Leve três. Aceitamos todos os tíquetes. Só com RG. Não pise na faixa. Pague dois. Por quilo. Facilite o troco. Até o vencimento. Débito automático. Fila única. Não tem chave. Não insista. Crédito obrigatório. Confira. Buzine. Conforme instruções. Relaxe. É lei. Digite a senha. Silêncio. À vista. Visite nossa cozinha. Senha não confere. Obrigado. Atenção. Em jejum. Fale com nossas operadoras. Não desligue. Por favor. Não perfure. Cuidado. Não rasure. Pare. Não amasse. Bloqueado. Deseja salvar? Sorria! Você está sendo filmado... (BONASSI, 2001, p.12)

Todas as ações são listadas, retirando delas qualquer possibilidade de humanização. “Obrigado” e “por favor” se misturam às ordens de serviços oferecidos por caixas bancários, telemarketing e propagandas. A automatização é o que se destaca e a violência se constrói em direção ao assujeitamento. Essa perspectiva mercadológica sobre a vida já é trabalhada na obra de 1996, quando a linguagem publicitária ganhou destaque. Observem a narrativa 21, em que carros são equiparados às pessoas assim como ocorreu na obra posterior:

Um carro é uma segunda família. Uma piscina é uma segunda família. Uma doença ruim é uma segunda família. Uma casa na praia é uma segunda família. Um sítio é uma segunda família. Um vício é uma segunda família. Um helicóptero é uma segunda família. Um barco é uma segunda família. Um filho perdido é uma segunda família. Uma filha é uma segunda família. Um filho da puta é uma segunda família – ou nem isso. Uma segunda família é outra família – sempre. Uma segunda família é a continuação da primeira por outros meios. (BONASSI, 1996, p.49)

O miniconto mescla imagens distintas, o que faz variar o sentido do que seria uma “segunda família”. Quando se encaminha para a representação de alguma mudança, como em “Uma segunda família é outra família – sempre”, a variação não leva à perspectiva crítica, já que se afirma, em seguida, que “uma segunda família é a continuação da primeira por outros meios”. Deste modo, insiste-se na manutenção da ideia e a tentativa de contradição leva água ao moinho da homogeneização alienante.

Nessa mesma obra, o miniconto 27 se apresenta como uma listagem de profissões comuns ao subúrbio e às classes de baixa renda: “Pastores evangélicos, meio oficiais, ajudantes, auxiliares, serventes, atletas adotados, aviões, garçons, vendedores de consórcio, vendedores de carnê, vendedores de rifa (...) ladrões de toca-fitas, caseiros, seguranças, porteiros” (BONASSI, 1996, p.61). Todas elas são aglomeradas sem distinção em um processo de massificação, como se, a partir desses tipos sociais, conseguíssemos criar a cena da periferia. A narrativa não oferece qualquer resistência à descrição nem tão pouco a utiliza como modo de criticar a organização econômica nacional. Nota-se que até mesmo a concepção representativa sobre a periferia é reduzida, limitada e caricata.

Nesse aspecto, demonstro que, ao contrário do que se afirma em algumas análises da crítica literária atual, o procedimento irônico do texto bonassiano não emplaca, já que a tendência ao choque, através do fatalismo e do escárnio da temática violenta, quebra a contradição e a desconstrução que geraria a reflexão crítica. Essa última fica à deriva no processo interpretativo. Nos minicontos referenciados, o que se coloca de reflexão são obviedades de uma realidade periférica e, em nenhum momento, são oferecidas possibilidades de contraposição, reiterando assim a perspectiva de rebaixamento. Deste modo, nem ao menos o primeiro grau da ironia, discutida através de uma tradição retórica, é contemplado. Não se atinge, nesses textos, uma reversão da negação, assim a posição dada não é nem mesmo “implicitamente confrontada em um ato performático que revele

uma divergência entre o explícito da declaração e o implícito que busca significar” (MELO E SOUZA, 2006, p. 38).

Quando se coloca o questionamento em qualquer texto, ainda que de modo retórico, garante-se um distanciamento que revela uma oposição mínima ao que foi dito inicialmente. Neste grau rasteiro de ironia, já existe, ainda que implícito, um confronto ideológico. Em relação ao grau performático, o que se espera de um texto literário bem elaborado, a ironia ocorre como inerente à própria estética, em que a estrutura se organiza frente à tese, jamais sem conformá-la, mas num desdobramento consciente, em “uma permanente parábise” (MELO E SOUZA, 2006, p. 36). Assim, nesse desdobramento em performance, vozes circulam na narração, voltando-se criticamente no dizer, minando qualquer olhar hegemônico, fatalista sobre os eventos. Essas vozes em choque se apresentam como uma força gerativa, sem que se repouse a discussão, evidenciando assim a capacidade humana do questionamento. Ainda que discursivamente ou performativamente, a multiplicidade precisa ser contemplada, não na representação de figuras suburbanas diversificadas e completamente animalizadas, mas no seu questionamento. Não se espera aqui a apresentação de soluções, *happy ends*, mas a deformação necessária ao processo artístico da representação:

Não há como parar seu efeito corrosivo. Buscamos o conceito de ironia, mas ele próprio é atingido pelo caráter irônico da linguagem, interditando sua pretensão. Desejamos a síntese final do sentido que nos colocaria acima da ironia. Só que, sempre que lá chegamos, a ironia já nos aguarda. (...) O texto só nos deixa a ‘ironia tornada selvagem e que não pode ser mais controlada’. (DUARTE, 2011, p. 128)

Mesmo que o processo de representação da literatura e das artes seja sempre irônico e persistente, a tendência da narrativa bonassiana é a neutralização, ressaltando o caráter de constatação da realidade nacional periférica. Essa constatação não consegue nem ao menos lançar aspectos cômicos, de modo a criar uma reflexão tragicômica, ao contrário, só reitera o caráter fatalista da ação. Leia o conto 37:

Agitação no necrotério. Três camburões trazem o cadáver da “filhadaputa”. Rodas de policiais tinindo. Revolveres mornos. Justiça foi feita: a irmã de Wilsinho Galileia está morta. PMS ameaçam duas vezes, na terceira soltam o corpo na prancha de alumínio. Um calço na cabeça, outro nos pés. Crivado como se tivesse apanhado uma espécie furiosa de sarampo. Nesse dia especial, o legista começa pelo ventre. Retira o feto. Mostra: “Ia ser menino”. Ao que o chefe dos investigadores acrescenta, já no meio do corredor e sem voltar: “Ia ser bandido”. (BONASSI, 1996, p. 81)

Perceba que não há uma oposição entre as afirmações “Ia ser menino” e “Ia ser bandido”, ao contrário, essas vozes se somam na constatação fatalista sobre o destino do cidadão na periferia, em uma fórmula da criminalidade hereditária, sendo ela representada pelo Wilsinho Galileia, sua irmã e não obstante seu sobrinho. Se houvesse alguma desconstrução, algum princípio irônico, equilibraria-se no questionamento incessante, isto é, na não conformação da rotina violenta, conseqüentemente na desconstrução, ainda que retórica, da homogeneização representativa e da aceitação de um mundo cruel. Observe no exemplo seguinte a ausência da contradição mesmo que revise a tradição romântica nacional:

Minha terra tem campos de futebol, onde cadáveres amanhecem emborcados pra atrapalhar os jogos. Tem uma pedrinha cor-de-bile que faz “tuim” na cabeça da gente. Tem também muros de blocos (sem pintura, é claro, que tinta é a maior frescura quando falta mistura) onde pousam cacos de vidro pra espantar malandro. Minha terra tem HK, AR15, M21, 45 e 38 (na minha terra, 32 é uma piada). As sirenes que aqui apitam, apitam de repente e sem hora marcada. Elas não são mais as das fábricas, que fecharam. São mesmo é dos camburões, que vem fazer aleijados, trazer tranquilidade e aflição. (BONASSI, 2001, p. 19)

Inicialmente, perceba como a ausência da ironia no texto hostiliza a sua condição moderna, na medida em que a força desse tipo de arte vem, sobretudo, da sua reflexividade que coloca questões, inclusive para o leitor, sobre o estatuto que ele tem diante de si. O deslocamento da idealização romântica para o desencantamento não é capaz de representar o conflito entre o condicionado e o incondicionado na diferença entre essas imagens românticas e contemporâneas. Parece uma troca óbvia, condicionada pela condição histórica, mas sem o apontamento ao incondicionado da infinitude reflexiva. Nesse aspecto, ela aceita a condição, ainda que desconstrua o sentido idealizado e canônico.

Assim se faz importante discutir a relação entre a estética e a ética no sentido de entender como a ironia pode questionar e atuar criticamente, ainda que não consiga superar a eticidade no que diz respeito ao espírito e ao humano. Parafraseando Otavio Paz (1974, p.139), a ironia esboça o “amor pela contradição que cada um de nós é e a consciência dessa contradição”, isto é, a ironia pode nos revelar enquanto sujeitos em construção e não como categorias rebaixadas ao mundo da violência e da mercadoria. Interessante, nesse sentido, é a análise de Walter Benjamin sobre os temas de Baudelaire em *Flores do Mal*, em que destaca o uso das imagens, descrições e choque, tudo colocado

de modo produtivo a fomentar a imaginação do leitor, e, nisso exercer a substância reflexiva do pensamento, e não a sua castração em uma simples constatação da tragicidade da vida moderna. Benjamin inicia o estudo, retomando a discussão de que toda experiência individual se comunica com a tradição, ressaltando a importância do travejamento histórico dos textos e não a simples reprodução da técnica do choque e da imagem: “A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só permite se caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal” (BENJAMIN, 2011, p.110).

Nesse aspecto, o estudioso reitera que a percepção do choque na estética deve ser relacionada à constante presença da consciência, correspondendo à vivência, à historicidade, e não à sua reprodução letárgica (BENJAMIN, 2011, p.111). Para exemplificar essa assertiva, cita a dedicatória de *O spleen de Paris*, que Baudelaire entregou à coletânea Arsene Houssaye, enfatizando a necessidade reflexiva do texto: “Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques de consciência. Este ideal se apossará sobretudo daqueles que está afeito à trama de suas relações entrecortantes” (BENJAMIN, 2011, p. 113). Benjamin revelou, então, que essas palavras fazem jus a uma dupla constatação: a relação íntima entre a imagem do choque e o contato das massas urbanas, pensando como a forma da poesia acaba por discutir o que se entende pela forma das ruas.

O caos da multidão, as descrições, o choque estão ali presentes mas de modo intrínseco sem a repetição descritiva. Aliás, os temas quase nunca estão ali de modo descritivo. Para Benjamin, ao abrir mão da descrição, ainda que minimalista, colocaram-se condições de evocar uma na imagem da outra (BENJAMIN, 2011, p. 116). Para o estudioso, mais fantástico ainda é como o texto poético representa de modo oculto essas imagens, ao mesmo tempo em que as rejeita. É como ser cúmplice do que é representado e ao mesmo tempo isolar-se disso, lançando um olhar crítico. Benjamin ainda analisa o choque como algo propício ao mundo moderno, consonante com a sua recepção. Citando Karl Marx, Benjamin discute como os meios de trabalho acabam por utilizar o operário e, nisso, ele defende a necessidade desse operário aprender a coordenar seu corpo, mesmo que imerso no ritmo técnico. Assim, ao invés de defender a automatização, Benjamin

mostra que essa condição faz parte de um aprendizado e, no caso de Baudelaire, existia sim um fascínio pela máquina, representada pelo jogo de azar. Entretanto, percebia-se que, mesmo no fascínio e no choque, a representação se fazia crítica, associada à renovação e não à constatação: “O recomeçar é sempre a ideia regulativa do jogo (como do trabalho assalariado) e adquire, por isso mesmo, o seu exato significado” (BENJAMIN, 2011, p. 129).

Deste modo, a estética deve conduzir à problemática e à reflexão. Ainda que pelo choque, pela violência, pelo fascínio com a indústria cultural, a negação do dado assustador deve se fazer presente, reduzindo a atrofia da percepção imediata: “nossos pintores paisagistas, ao contrário, são em sua grande maioria mentirosos, justamente porque descuidaram de mentir; Tendemos a dar menos valor à ‘ilusão útil’ do que à ‘concisão trágica’. Baudelaire insiste no fascínio da distância” (BENJAMIN, 2011, p. 143).

Sem incorrer no risco de uma apropriação que não leve em conta realidades diferentes e trajetórias históricas distintas, o raciocínio empreendido por Benjamin, ao se referir a Baudelaire e ao choque com elementos culturais europeus, pode nos ajudar em certa medida a compreender como a narrativa de Bonassi gira em falso ao empreender algum estranhamento na medida em que a violência está inclusive legitimada socialmente. O choque benjaminiano se relaciona com a multidão em centros urbanos, conscientizando do espaço hostil e da transformação em massa alienante. Lendo Baudelaire, o estudioso aponta o choque como um artifício estético, além da melancolia, tencionando reflexões acerca da poesia lírica e da massificação do sujeito. Bonassi representa essa massificação, indeterminando o sujeitos e as ações, reduzindo o narrado em flashes violentos. Contudo, a tensão não se coloca, a intenção do choque através das imagens degradadas não se realiza, aspecto que corrobora para a homogeneização da representação, uma vez que não há técnica que consiga encaminhar a narrativa para uma esfera reflexiva. Aqui, estamos discutindo o choque, mas anteriormente analisamos a ironia e percebemos que ela também não cumpre a função de romper com o automatismo da violência representada.

Na medida em que a representação não traz elementos estéticos que suscitem a conscientização, de modo a apontar as contradições do que se representa, a perspectiva dialética é dilacerada. As narrativas se apresentam, pois, com imagens determinadas, sem

mostrar o contraste das múltiplas determinações que as fataliza. Nesse aspecto, os minicontos revelam-se com impulsos próprios, que não garantem a autonomia, mas sim a automatização da narrativa. A voz narrativa, ainda que dialogue com outras vozes, não evidencia a polifonia, não se volta para o choque produtivo, mas para a constatação do *modus vivendi* negativo da vida moderna. Nesse aspecto, o que parece é que a narrativa está tão imbuída em retratar a realidade, formada pela desumanização, que se torna homogênea já que não consegue captar a dramatização problematizadora responsável por fomentar a reflexão.

### 3 Considerações finais

A representação da crise da sociedade é algo comum aos artistas contemporâneos. Entretanto, ao contrário dos artistas do século XX, esse assunto não ganha polemicidade, mas um conformismo revelado na homogeneização técnica e no fim da utopia. Essa tendência é vista pela crítica, sobretudo a marxista, como irracionalista na medida em que não se dispõe a lutar por uma nova sociedade e nem ao menos produz críticas ao capitalismo. A questão ideológica se coloca e apresenta um questionamento crucial: seria ainda possível representar a busca por uma comunidade humana e autêntica em tempos sombrios em que as narrativas parecem perder a sua função mobilizadora, se colocando apenas como um decalque da realidade degradada? Nessa perspectiva, como vitalizar a configuração estética, sendo que as relações sociais se chafurdam em um presente autômato em que até mesmo a figura do próprio proletariado, já visto como expressão de uma transformação, se esmorece, sendo vulgarmente conduzido e representado?

O fatalismo das narrativas, esmagando qualquer força transformadora, está em consonância com a sociedade atual, sendo que arte e sociedade se entrelaçam na mesma toada, sem o mínimo efeito irônico a imprimir um questionamento. Assim, reitero: a representação imediatista e pouco reflexiva não constituiriam um problema central da literatura de hoje? Essas considerações acerca da narrativa bonassiana nos conduzem à discussão sobre a existência das relações entre ética e estética na literatura contemporânea<sup>3</sup>. Importante frisar que, apesar de muito esquecido, esse assunto se

---

<sup>3</sup> O rótulo literatura contemporânea já foi bastante questionado no sentido da imprecisão em determinar e datar a contemporaneidade. Reunindo textos literários desde a década de 1970, a designação “contemporânea” se desgastou ao mesmo tempo em que ganhou novas caracterizações, como explica

relaciona diretamente com as transformações históricas, que fizeram com que tanto a ética e a estética, assim como o próprio homem, se modificassem agregando novas técnicas e valores de representação. Assim, a pluralidade de perspectivas é algo que se faz evidente sobretudo se compararmos o racionalismo e a ética do iluminismo, que sustentou a educação moderna com a transcendência das fronteiras racionais, conduzindo novas formas de sensibilidade, vanguardistas, por exemplo, as quais animam a construção de novos valores humanos e artísticos. Reuniram-se, nessas diferenças, as relações sociais e históricas que foram quase totalmente esquecidas diante da estética aparente: “A mera subjectividade que se empenha na pureza do seu próprio princípio, enreda-se em antinomias. Ela se arruína na sua inessencialidade, na hipocrisia do mal, na medida em que não se objetiva na sociedade e no Estado” (ADORNO, 1951, p. 240).

Esse comentário de Adorno, assim como suas reflexões em *Mínima Morália*, aforismos produzidos no período de guerra que muito refletem sobre filosofia e arte, nos ajuda a compreender a autonomia e a substância da vida individual frente a toda a maquinaria e poderes objetivos, que tudo transforma em caricatura. Visitando Hegel e contrapondo-se a ele, Adorno insiste na negatividade como saída e, para isso, sugere o desgarramento de uma totalidade harmônica, mas, sem por em dúvida o primado do todo, assumindo a reflexão como base do processo criativo. Assim, mesmo no seu apagamento, a sensibilidade deve buscar o ato reflexivo:

Que toda a arte se visa ao seu próprio fim é outra expressão para o mesmo facto. Esse impulso de auto-aniquilação das obras artísticas o seu mais íntimo intento que as impele para a forma inaparente do belo, é o que sempre de novo excita as supostamente inúteis disputas estéticas. Estas, enquanto obstinada e tenazmente desejam encontrar a justeza estética, enredando-se assim numa interminável dialéctica, obtém involuntariamente a sua melhor justeza, porque deste modo, graças à força das obras de arte que em si as assumem e elevam a conceito, fixam os limites de cada uma e colaboram assim na destruição da arte, que é a sua salvação. (ADORNO, 1951, p. 66)

A destruição da arte é, para Adorno, a sua salvação, isto é, a arte precisa romper os horizontes possíveis para existir e, enquanto ela estiver fixada e administrada, poucos frutos produz. A reflexão, nesse sentido, lhe é portanto cara e necessária como parte da

---

Schoolhamer em *Ficção Brasileira Contemporânea*. Diante das diferentes linhagens que os textos contemporâneos trazem, importante é sempre adensar a análise com a premissa de Giorgio Agamben, que, em *O que é contemporâneo*, nos explica sobre a importância do pensamento dialético, capaz de estabelecer conexões entre o passado e presente, evidenciando que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

ética artística. Assim, quando a criação subjetiva é abdicada pelo predomínio das coisas, “mostra resignação tanto da capacidade crítica como da fantasia interpretativa, que daquela é inseparável. Quem tudo acha belo está em de nada achar belo” (ADORNO, 1951, p. 67). Valorizar a subjetividade é, portanto, uma premissa e a defesa pela reflexão atuante, contra a indiferença na perspectiva artística, se faz clara.

Adorno dá uma lição sobre a importância do sujeito se abdicar perante o “alienado predomínio das coisas”, já que a capacidade crítica perceptível lhe é inseparável. Nesse sentido, ainda que exista um esvaziamento utópico nos textos de Bonassi, ainda que a ênfase na tragicidade da violência ocorra, evidenciando uma homogeneização de técnicas narrativas, sugerindo inclusive sua rotinização e esvaziamento, a representação não deixa de representar a crise social. Entretanto, todo esse conteúdo não é colocado em chave reflexiva, como tanto preza Adorno. *100 (histórias e coisas)* apresentam uma estética decalcada que preza muito mais por reproduzir do que deformar, nesse sentido a ética reflexiva se esvai. A sensibilidade, a imaginação e a força das emoções não levam à pluralidade de uma realidade multifacetada, mas ao fatalismo obnubilando o esclarecimento, aspecto que se apresenta na configuração estética homogeneizante.

De toda forma, à contrapelo, conseguimos entender e criticar o texto bonassiano, cobrando dele a sensibilidade, a profusão da vida e reflexividade. Esperávamos que a contemporaneidade desse texto trouxesse novas formas estéticas, conduzindo modos diversos de interpretar a vida, gerando assim novas concepções éticas. Contudo, nem mesmo o estranhamento associado à performance estética ocorre e o que notamos é que toda configuração dos contos não atua contra os aspectos de normalização e nem aponta para um novo horizonte reflexivo e irrenunciável da ética. Por fim, o horizonte utópico não se faz possível, nem mesmo um novo apontamento se insurge, nem mesmo para criticar a falta de perspectiva. O que se nota é o total esvaziamento estético e reflexivo a ponto de todo engenho narrativo girar em falso, como se fizesse presente apenas para constatação imediata, desviando o rosto da imagem refletida. Assim, o choque e a suspensão se prestam a convencer de que nada poderiam modificar, perdendo assim seu efeito ético e caminhando como uma tendência geral, fomentando uma cultura submetida a tudo isso que está aí. Até mesmo a fina ironia desapareceu já que se resignou a confirmar a realidade mediante seu mero duplicado, tornando-se sem efeito diante de um consenso daquilo que ela queria atacar.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1951.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico na periferia do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.
- BONASSI, Fernando. *100 coisas*. São Paulo: Angra, 2001.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente – Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- DUARTE, Pedro. *O estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011
- GALVÃO, Walnice. Tendências da prosa literária. In: *As mudas sob assédio – Literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005.
- LUKACS, Georg. *História e Consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- MELO E SOUZA, Ronaldes. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- SUSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. *Folha de São Paulo*, 23-07-2000, p. 6. Caderno *Mais!*,

Recebido em 09/11/2020

Aceito em 21/03/2021

---

<sup>i</sup> **Barbara Del Rio Araújo** é Doutora em Estudos Literários, área de pesquisa Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora de Literatura Brasileira no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET- MG).  
**E-mail:** barbaradelrio.mg@gmail.com

# INFÂNCIA E POBREZA EM TRÊS LIVROS DE LYGIA BOJUNGA

[CHILDHOOD AND POVERTY IN THREE OF LYGIA BOJUNGA'S BOOKS]

**CARLOS PIRES<sup>i</sup>**

ORCID 0000-0001-7596-8241

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

**LENICE BUENO<sup>ii</sup>**

Instituto de Estudos Brasileiros da USP – São Paulo, SP, Brasil

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo investigar três das principais obras de uma autora central no campo contemporâneo da literatura para crianças e jovens no Brasil, Lygia Bojunga, com atenção especial às representações do mundo rural e urbano e aos deslocamentos entre diferentes espaços sociais. Em *Os colegas* (1972), *A bolsa amarela* (1976) e *A casa da madrinha* (1978), as personagens são construídas em situações limites entre a realidade e a fantasia, procurando escapar de condições opressoras, em diferentes medidas, que acontecem—por motivos particulares nos três livros. A exploração dessas diferenças e os rearranjos literários, que a autora realiza para tratar esses distintos materiais sociais, propiciam uma reflexão tanto sobre a formação desse campo literário que se consolida nesse momento (início da década de 1970) quanto sobre as representações culturais do Brasil moderno e urbano nos livros para crianças e jovens.

**Palavras-chave:** Literatura infantojuvenil contemporânea, Cultura brasileira, Pobreza, Lygia Bojunga

**Abstract:** This article aims to investigate three books of a key writer in the contemporary field of Brazilian children's literature, Lygia Bojunga, focusing on rural and urban representations, and the dislodgements among various social spaces. In *Os colegas* (1972), *A bolsa amarela* (1976) and *A casa da madrinha* (1978), the characters are constructed within the limits between reality and fantasy, trying to escape from oppressive conditions to different degrees, which occur due to specific reasons in each of the three books. The exploration of these differences and the literary rearrangements, which Bojunga needs to perform in order to address the different social materials, favor a reflection both on the formation of the literary field consolidated at that moment (the beginning of the seventies) and on the cultural representations of modern and urban Brazil in books for children and young people.

**Keywords:** Contemporary Children's Literature, Brazilian Culture, Poverty, Lygia Bojunga

## **Infância e pobreza em três livros de Lygia Bojunga**

A década de 1970 inaugurou no Brasil uma transformação no mercado de livros para crianças e jovens conhecida como o “*boom*” da literatura infantojuvenil brasileira. Marisa Lajolo e Regina Zilberman, especialistas na história desse segmento, atribuem a transformação a, principalmente, dois motivos. O primeiro, o interesse dos governos em melhorar os índices de leitura do país. As pesquisadoras assinalam que:

Multiplicam-se, nos anos 60, instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil. É por essa época que nascem instituições como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), as várias Associações de Professores de Língua e Literatura, além da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, criada em São Paulo, em 1979. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 122)

E, o segundo, o interesse político e econômico em promover a indústria editorial e gráfica:

Ao longo dos anos 70, o Instituto Nacional do Livro (fundado em 1937) começa a coeditar, através de convênios, expressivo número de obras infantis e juvenis, o que representa, do ponto de vista do Estado, um investimento bastante significativo na produção de textos voltados para a população escolar, cujo baixo índice de leitura, por essa mesma época, começa a preocupar autoridades educacionais, professores e editores. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 123)

Um processo de transformação que ocorria desde a década de 1940 com a industrialização do país e com o aumento dos estratos médios urbanos ampliou a demanda por acesso à educação básica e universitária. Em 1971, atento a essa demanda, o governo militar promulgou a nova Lei de Diretrizes e Bases, a de número 5.692, que criou o ensino de 1º, 2º e 3º graus. E, ao mesmo tempo, tomou medidas para promover a ampliação repentina do número de escolas públicas, assim como de faculdades particulares.

Embora essas medidas, tomadas às pressas, tenham dado início à lenta e precária massificação do ensino em muitas escolas públicas, cujas consequências perduram até os

dias de hoje, a leitura e o livro para crianças conquistaram um prestígio cada vez maior entre os estratos médios e letrados da população.

Talvez por sentir essa pressão social em favor do livro e da leitura, talvez por razões nacionalistas, o governo militar incluiu na lei a recomendação da leitura de textos literários de autores brasileiros na escola. O texto não era muito claro sobre como isso ocorreria, apenas considerava a leitura como parte do currículo escolar. Mas essa foi a grande porta que se abriu para a entrada do texto literário na escola. Na verdade, ele já estava há tempos presente, de forma fragmentada, nos “livros de leitura”, nos livros para o ensino de gramática e “do bem escrever” e em antologias de autores clássicos brasileiros. A grande diferença que a lei 5.692 inaugurou foi a entrada do texto de ficção como objeto autônomo, cujo suporte, na forma de livros individualizados, lhe dava o caráter de “obra autoral”.

A consequência foi o aumento da demanda de publicações destinadas a crianças e jovens, que contribuiu para a constituição de um campo da literatura para crianças e jovens com um considerável grau de autonomia – processo que coincidiu com um movimento mais amplo de consolidação de uma indústria cultural no país<sup>1</sup> que se intensificou na segunda metade da década de 1960. Diversos ramos dessa nova “indústria” se profissionalizaram, e nesse momento aconteceu, também, a criação de um estilo e de princípios que até hoje exercem uma influência determinante sobre a produção editorial para crianças. Esse novo mercado atraiu para o campo do livro para crianças novos autores, incluindo escritores consagrados como Mário Quintana, Cecília Meireles, Clarice Lispector e Vinicius de Moraes.

A editora Abril, percebendo as oportunidades que o novo mercado oferecia, criou, em 1969, a *Revista Recreio*, que funcionou como um polo aglutinador desse campo em formação. Escritores, jornalistas, artistas gráficos, cartunistas, reuniram-se em torno da revista. Quase todos esses profissionais não haviam produzido até então para o público infantil. Pertenciam à geração que acabou sendo chamada de “os filhos de Lobato” (PENTEADO, 2011) – aqueles que haviam crescido lendo os livros desse autor – e vinham do mercado adulto, cuja produção apresentava características muito diferentes.

---

<sup>1</sup> Um estudo decisivo e pioneiro para entender esse processo em que o campo da literatura para crianças e jovens é uma parte é “A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural”, de Renato Ortiz (1987).

Com esse *background*, trouxeram novas ideias, mais arejadas algumas vezes, mais afinadas com estilo da época e livres, em boa medida, do “ranço pedagógico” hegemônico nos livros para crianças nas décadas anteriores. A revista, que era basicamente consumida por um público de classe média urbana, apresentava histórias divertidas e leves, com personagens que representavam uma nova imagem de criança: brasileira, urbanizada, irreverente, contestadora da autoridade dos adultos e nem sempre bem-comportada para os padrões da época.

Essa modernização cultural, de que a *Revista Recreio* é um dos aspectos, criou certas demandas bastante específicas. Uma delas, que interessa particularmente para este artigo, foi uma valorização da criança, ou de uma ideia particular de infância<sup>2</sup> que se consolidou nesse momento. Também a vida urbana passa a ser mais valorizada, já que se cria uma demanda de mercado de uma classe média urbana, o que transforma a representação de um espaço rural um tanto mítico consolidado nos livros para crianças e jovens desde o sítio do Pica-Pau Amarelo<sup>3</sup>, de Monteiro Lobato. Outro dado desse contexto específico que também nos interessa aqui é certa migração do imaginário político e comportamental de época, que estava, como é sabido, sob a censura do governo militar, para esses livros e produções para crianças.

### **Lygia Bojunga e suas personagens errantes**

Lygia Bojunga é uma escritora central na formação desse campo. Ela recebeu, além dos mais importantes prêmios nacionais, o Hans Christian Andersen, o prêmio internacional de literatura para crianças e jovens mais prestigiado – uma façanha em um país de língua portuguesa, que nunca recebeu um Nobel e que no século XXI ainda não resolveu o problema do analfabetismo.

---

<sup>2</sup> Um autor chave para a constituição dessa ideia de infância é Leonardo Arroyo. O autor, que faz uma pesquisa pioneira sobre a história dessa literatura no Brasil em seu livro *Literatura infantil brasileira*, publicado em 1968, defende vivamente a importância de levar em conta a inteligência e o gosto literário das crianças, que considera “o único critério válido em literatura infantil” (ARROYO, 2011, p. 12).

<sup>3</sup> Na verdade, antes em livros para crianças e jovens de Olavo Bilac e seus colaboradores que circularam bastante nas escolas ao longo de muitas décadas do século XX, como demonstra Marisa Lajolo: “Não há, portanto, do que espantar-se, quando se percebe que os ideais liberais e renovadores de Bilac e seus coautores são insidiosamente turbados pela permanência de valores ideologicamente ligados a uma sociedade rural e arcaica” (LAJOLO, 1982, p. 63).

Antes de escrever para crianças, Lygia foi atriz de rádio e de TV. Embora não tenha feito parte do grupo que se criou em torno da revista *Recreio*, seus livros se embasavam na visão de criança que circulava nos meios intelectuais urbanos no período. Mas o trabalho de Lygia, desde a publicação das primeiras obras, destacou-se entre os demais. Esse destaque se deve ao caráter inovador de suas novelas, às quais incorporou recursos narrativos complexos e momentos de uma imaginação quase delirante, o que as aproxima do chamado “realismo fantástico”, comum, na época, nos romances adultos de escritores latino-americanos.

Hoje existe em torno de uma centena de estudos cadastrados no *Catálogo de Teses e Dissertações – Capes* que abordam desde a recepção em salas de aula de seus livros a análises literárias das suas obras. Dessas análises, em que se somam uma grande quantidade de artigos acadêmicos e livros, muitas exploram a maneira como Bojunga equaciona na composição realismo e fantasia, ou como ela introduz temas sociais e políticos com um cuidado muito particular na elaboração ficcional (NARDES, 1991; MENDES, 1994; AIRES, 2010; SANDRONI, 2011; ROIG RECHOU, 2010; MICHELLI, 2013; CRUVINEL, 2017) – essa lista poderia ser bastante ampliada, mas o que importa para este artigo, que parte desses problemas, é refletir sobre como, nos três primeiros livros da autora, a incorporação desses materiais sociais força todo um rearranjo estilístico bastante revelador sobre as diferentes infâncias, e realidades sociais, em jogo naquele contexto dos anos 1970.

Como muitas análises apontam, os livros da autora colocam em foco as angústias das crianças, e contestam a educação repressiva e autoritária a que eram submetidas; ao mesmo tempo com uma forte consciência das injustiças sociais que caracterizavam (e ainda caracterizam) a sociedade brasileira. Suas obras apresentam, também, personagens que são obrigadas, em suas próprias palavras, a “viver de viração”. Derivados, em muitos casos, de um processo de intensa migração para as zonas urbanas a que eram constrangidas as populações pobres de regiões desfavorecidas, arrancadas do ambiente rural, essas personagens representam, muitas vezes, aqueles que não encontram espaço na sociedade urbana, para os quais a “roça” e os valores que a caracterizam se apresentam como um espaço idílico, para sempre perdido – o que indica tempos e espaços que convivem em um país que acabou de passar por um intenso processo de modernização, inclusive no campo da cultura na segunda metade da década anterior (ORTIZ, 1987).

Quase todas as novelas escritas por Lygia Bojunga trabalham com o que Nodelman e Reimer (2003) chamam de “*home/away/home*” ou no lar/longe do lar/no lar. Trata-se de um dos “padrões básicos” de narrativas encontradas em livros para crianças, cujos protagonistas consideram o lar um local aborrecido, onde nada acontece, por isso saem pelo mundo em busca de aventuras. Na maior parte dos casos, esse pequeno ser parte, experimenta os perigos do mundo lá fora e retorna ao final para a segurança tediosa do lar, para descobrir que nunca deveria ter saído, ou que é bom ter aventuras, mas é melhor poder voltar para casa.

Trata-se mais ou menos de um padrão que se repetia em muitas narrativas para crianças publicadas no Brasil entre os anos 1940-1960, segundo Lajolo e Zilberman, que recorriam a animais ou pequenos seres como “assunto e personagem” e que quase sempre os representavam humanizados, como seres pequenos e indefesos, que corriam humildes de volta para o lar logo que possível.

Nas novelas escritas por Lygia Bojunga, entretanto, esse padrão é subvertido, ou porque as personagens deixaram um espaço que não é um verdadeiro lar, onde a vida é extremamente desagradável, ou porque o lar é visto como um espaço mítico, imaginário, perdido para sempre.

Vejam como isso acontece em três de suas obras mais importantes com atenção aos materiais que a autora mobiliza na composição desses livros.

### ***Os colegas (1972)***

*Os colegas* foi sua primeira novela para crianças. Publicada em 1972, recebeu o Prêmio Jabuti de 1973 na categoria Melhor Livro de Literatura Infantil.

Já em sua primeira obra Lygia rompe com o padrão conservador mencionado por Lajolo e Zilberman. Em primeiro lugar, porque, embora seus protagonistas sejam animais, em nenhum momento eles se comportam como crianças indefesas: são animais antropomorfizados, mas jovens adultos, que em nada dependem dos mais velhos para sobreviver.

Virinha e Latinha, dois cães vira-latas, os primeiros personagens a aparecer na história, nunca tiveram lar – e parecem felizes por isso; Flor-de-Lis, uma cadelinha mimada, quer fugir de um lar repressor; o urso Voz de Cristal foge não de um lar, mas de

uma prisão, o zoológico; e o coelho Cara-de-Pau, embora busque desesperadamente um lar, não é bem um abrigo que procura, mas o carinho e a amizade de outros seres.

Tendo fugido de lugares desagradáveis por não encontrarem ali um espaço adequado para se colocar, os personagens de *Os colegas* vivem muito felizes na rua. Dependem do que a autora chama de “viração” para sobreviver – como em geral ocorria nas cidades com os desalojados da vida rural.

Esse é, com efeito, um antigo paradigma dos contos populares, que forneceram os elementos decisivos para a constituição de uma literatura especificamente para crianças que se consolida entre o século XVII e XVIII. Robert Darnton (2017), em seu conhecido ensaio “Histórias que os camponeses contam: O significado de mamãe ganso”, comenta a maneira como acontecia o enraizamento dessas narrativas em um contexto social bem demarcado:

Apesar de ocasionais toques de fantasia (...) os contos permanecem enraizados no mundo real. Quase sempre acontecem dentro de dois contextos básicos, que correspondem ao cenário dual da vida dos camponeses nos tempos do Antigo Regime: por um lado, a casa e a aldeia; por outro, a estrada aberta. A oposição entre a aldeia e a estrada percorre os contos, exatamente como se fazia sentir nas vidas dos camponeses, em toda parte, na França do século XVIII. (DARNTON, 2017, p. 54)

Bojunga resolve a sua história optando pela segurança do lar e do trabalho, mas em um espaço não convencional: os personagens terminam como empregados num circo, onde é possível conciliar em alguma medida a errância e alguma estabilidade relacionada ao mundo do trabalho. A autora traz o espaço da estrada ou da errância para dentro de *Os colegas* também por meio da relação intertextual que estabelece com o conto “Os músicos de Bremen”, recolhido da tradição oral alemã pelos Irmãos Wilhelm e Jacob Grimm.

Nesse conto, quatro animais se encontram justamente nesse espaço das estradas em busca de um lugar para viver. Também querem ser músicos (sabem disso desde o momento em que iniciam sua jornada) e também são adultos – na verdade, velhos e, portanto, “inúteis” para o trabalho. Além disso, cada um deles se comporta e se defende de acordo com suas características animais (o burro dá coices, o cachorro rosna e morde, o gato arranha, o galo assusta com seu “cocoricó”). Passam também a ser amigos para sempre: a imagem dos quatro empoleirados um sobre o outro (o burro embaixo, depois o cachorro, o gato e, por cima de todos, o galo), na mais feliz das camaradagens, fica na memória após a leitura do conto.

É importante mencionar que Robert Darnton, quando recupera o caminho que essas histórias percorreram até chegar aos irmãos Grimm, aponta para o fato de eles não terem recolhido esses contos diretamente da tradição oral, mas de uma vizinha e amiga íntima deles em Cassel, Jeannette Hassenpflug, que “ouviu de sua mãe, que descendia de uma família francesa huguenote” (DARNTON, 2017, p. 24). Além disso, que elas provavelmente já haviam sido “filtradas” por Perrault da tradição popular para um contexto elegante de corte, ou afrancesadas, adaptadas e suavizadas, muitas vezes com acréscimo de finais felizes (*Ibidem*). Ou seja, considerando que os contos populares foram inúmeras vezes recriados, em constante adaptação à realidade vivida por aqueles que os recontavam, Darnton contesta a posição de correntes psicanalíticas, como a de Erich Fromm e Bruno Bettelheim, que atribuem aos contos populares representações incontestáveis de aspectos da psique humana.

O mesmo parece ocorrer em *Os colegas*. Ao estabelecer uma relação de intertextualidade com “Os músicos de Bremen”, Lygia Bojunga atualiza o conto, criando uma versão da narrativa original adequada aos tempos modernos do país. Em primeiro lugar, ela escolheu como protagonistas cinco amigos, entre eles uma representante do gênero feminino e um animal “selvagem”, o urso (que, aliás, nem existe no Brasil). Todos eles são jovens e, portanto, não são “inúteis para o trabalho” como “Os músicos de Bremen”. Na verdade, nem querem muito trabalhar; procuram apenas o que necessitam, começam a fazer música por prazer, até descobrir, no final, que ela pode ser um meio de ganhar a vida – momento em que acontece a engenhosa conciliação com o mundo do trabalho, se tivermos em mente a origem popular da história.

Se, inspirados por *Os colegas*, construíssemos uma imagem dos amigos andando juntos, jamais pensaríamos em um empoleirado sobre o outro, com o mais forte apoiando todos; pelo contrário: a imagem possivelmente seria a de quatro amigos andando lado a lado, encarando um ao outro de igual para igual, uma ideia que seria em boa medida estranha no antigo regime, mas não às ideias políticas de camaradagem entre iguais que se desenvolveram depois da Revolução Francesa<sup>4</sup> e no século XIX, principalmente em

---

<sup>4</sup> Em *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson apresenta sua hipótese de constituição dos nacionalismos, por meio de Erich Auerbach, na qual toda uma forma hierárquica mítico-religiosa de conceber o tempo e o espaço no Antigo Regime, que respondem em certa medida a uma organização política hierárquica e vertical com o rei no ponto mais alto próximo a Deus, sofre uma transformação que, simplificando brutalmente, resulta em comunidades mais teoricamente horizontais que compartilham uma noção de tempo, como a descrita por Walter Benjamin, “‘vazio e homogêneo’ em que a simultaneidade é,

diferentes correntes socialistas e anarquistas, e que certamente circulavam no contexto repressivo brasileiro em 1972, quando Lygia publicou seu livro.

Finalmente, se as personagens de “Os músicos de Bremen” agem de acordo com suas características animais, em Lygia não é bem isso o que acontece. Embora estejam presentes, essas características não são estereotipadas, nem são as únicas que eles demonstram ter. Pelo contrário: o urso Voz de Cristal tem a voz fina e chora por qualquer motivo; Flor-de-Lis é uma cachorrinha mimada, mas demonstra mais coragem e decisão que seus dois colegas do gênero masculino; Cara-de-Pau é calado e gregário, como são os coelhos, mas é também muito mal-humorado. Ou seja, Lygia utilizou as características ora afirmativamente, para reforçar suas intenções (a “inexpressividade” aparente do coelho), ora contrariando-as, como no caso do urso enorme e chorão.

O que parece decisivo em *Os colegas* é que os animais se comportam como seres humanos – conversam como pessoas, têm atitudes que só pessoas poderiam ter, como tocar instrumentos musicais, fantasiar-se, sair em bloco de carnaval e, principalmente, organizar-se para se defender – sem em nenhum momento negar que são animais. São inúmeros, também, os momentos em que os amigos improvisam, catando coisas do lixo, recorrendo a estratégias para compensar sua situação de seres privados de poder e de coisas materiais.

Ao conceder um final digno, inspirado na transformação comportamental da época, para seus artistas mambembes, pobres, que vivem precariamente, mas que se ajudam da maneira que podem e recebem ajuda de outras personagens de perfil semelhante, Lygia coloca a solidariedade como uma possível saída para os exilados da roça que vivem em busca de um lugar na sociedade urbana.

### ***A bolsa amarela (1976)***

Se em *Os colegas* Lygia consegue dar a suas personagens um final feliz, procurando uma solução “realista” e negociando em alguma medida com o mundo do trabalho, o mesmo não ocorre em *A bolsa amarela*, talvez o principal livro da autora, publicado em 1976.

---

por assim dizer, transversal, cruzando o tempo, marcada não pela prefiguração e pela realização, mas sim pela coincidência temporal, e medida pelo relógio e pelo calendário” (ANDERSON, 2013, p. 54).

Trata-se de uma novela infantojuvenil narrada em primeira pessoa em que é apresentado um processo de amadurecimento da jovem narradora Raquel, a filha mais nova e temporã de uma família oriunda da roça que luta para se adequar, profissional e culturalmente, aos valores da cidade.

Enquanto todos os outros membros da família, embora enfrentando as dificuldades dos estratos médios empobrecidos, parecem mais conformados a esse novo mundo, Raquel se sente só, abandonada em casa. Com saudades da vida no interior, onde sua convivência com a família era mais próxima, onde todos se davam bem, refugia-se em sua imaginação fértil, a princípio sonhando com uma fuga imaginária para seu antigo quintal.

Raquel tenta fazer isso escrevendo, criando personagens – entre elas os galos Afonso e Terrível, não por acaso elementos associados à vida na roça – com quem possa dialogar. Mas, à medida que a bisbilhotice e o cerco dos irmãos sobre ela se apertam, como meio de ordenar e proporcionar resguardo às suas fantasias e segredos, Raquel opta por uma nova solução: organizar simbolicamente seu mundo interior dentro de uma bolsa amarela que foi dada de presente por uma tia em melhores condições financeiras do que as da sua família. A partir desse momento, porém, as fantasias de Raquel e a realidade familiar entram em atrito, em cenas em que os confrontos se dão na dimensão da bolsa amarela – com animais e objetos que falam – ou fora dela, em momentos em que a sua imaginação entra em conflito com a realidade familiar abafada.

A história de Raquel nos é contada de forma caótica, semelhante ao caos de seu mundo imaginário, por intermédio de histórias ou cartas destinadas às personagens que inventa. É pela voz dela que entramos em contato com uma narrativa nada linear, que precisa ser construída a partir dos fragmentos que ela nos entrega.

Entretanto, apesar de nos deixar inicialmente “sem chão”, o narrador vai nos dando dicas que ajudam a tornar claro esse recurso: a entender que as personagens mais inverossímeis foram inventadas por Raquel, a perceber a pressão que a família exerce sobre a menina e o desrespeito com que os irmãos tratam suas ideias e sua vontade de escrever, a ausência dos pais no cotidiano dos filhos que caracteriza muitas vezes a vida nas cidades etc. De forma similar ao que ocorre com os sentimentos e emoções de um pré-adolescente, as situações vividas ou imaginadas por Raquel “afloram” nas páginas, inicialmente de forma sofrida e, aos poucos, à medida que a narrativa se desenvolve, em

explosões da expansão imaginativa da narradora-personagem, sempre atravessadas, no entanto, por certo travo melancólico.

A bolsa amarela, que entra na história como um elemento real, logo se transforma em um anteparo entre ela e o mundo ao redor, um espaço organizado onde seus sentimentos mais íntimos e vontades podem ser guardados e – acredita ela – mantidos sob controle. A bolsa, entretanto, a despeito das tentativas de Raquel, não consegue conter sua imaginação. Muito menos a raiva que ela sente quando os adultos invadem sua intimidade ou a expõem publicamente de forma ridícula. Essa tensão alimenta a narrativa e faz as coisas fugirem ao controle, instaurando o caos e, aparentemente, a falta de sentido.

Isso ocorre quando, em um almoço de família – um momento altamente realista da narrativa – a bolsa de Raquel “estoura”, provocando a fuga de personagens que ela guardava lá dentro. Nesse instante, a imaginação de Raquel parece explodir, levando-a a escrever e mergulhar no universo de suas histórias e personagens. O mundo real pouco a pouco desaparece, abrindo espaço para ela expressar-se no mundo imaginário que cria como escritora, vontade que, junto com a de ter nascido menino e ser grande, formam os três desejos que ela procura conter literalmente na bolsa desde o começo da novela.

A narrativa, apesar de aparentemente caótica em muitos momentos, estabelece de maneira precisa, na relação que promove entre fantasia e realidade, a pressão externa e os sentimentos de revolta crescendo dentro de Raquel até o ponto de acontecer a explosão catártica, sempre um tanto melancólica, no final do livro. Nesse momento ela pode permitir que seus personagens, e suas fantasias, saiam pelo mundo, o que a deixa com a bolsa amarela vazia e leve.

O rompimento simbólico da protagonista com esse organizador externo de seus desejos, a bolsa amarela, acarreta, de fato, a percepção de seus próprios limites corpóreos em relação à realidade externa. Ao estabelecer limites entre Raquel e o mundo esse rompimento proporciona um amadurecimento que lhe confere ao mesmo tempo liberdade e potência, tornando-a “senhora de si”. Por outro lado, como dissemos, apresenta também um travo melancólico de quem em alguma medida abandonou a infância e as fantasias, fontes de alegria, mas também de angústia e sofrimento – solução de alta complexidade elaborada com maestria literária.

Não por acaso Lygia Bojunga obteve consagração nacional imediata. Recebeu, entre outros, o recém-criado prêmio FNLIJ, instância de consagração<sup>5</sup> que marcava a importância que a literatura para crianças adquiriu naquele contexto, e que é fortemente indicativa da constituição de um campo literário com maior autonomia.

### ***A casa da madrinha (1978)***

Em *A casa da madrinha*, livro posterior da autora, o embate entre fantasia e realidade adquire direção diferente da que acontece em *A bolsa amarela*. Michelli faz uma observação reveladora sobre essa diferença sem ter em mente o livro de 1978: “Na história de Raquel não aparece 'fada madrinha' alguma para auxiliá-la a enfrentar suas dificuldades” (MICHELLI, 2013, p. 266). Com efeito, “A casa da madrinha” precisa rearranjar a relação entre fantasia e realidade, recolocando no horizonte uma mítica “fada” madrinha que traria a solução de todos os problemas do menino Alexandre, ex-morador do morro no Rio de Janeiro, cidade de sua família emigrante da roça. A outra personagem, que faz uma espécie de contraponto a Alexandre, é Vera, menina da roça, de vida calma e estável.

Depois dos apuros de uma família de classe média baixa para sobreviver em uma realidade urbana em *A bolsa amarela*, Bojunga procurou colocar no centro do novo livro um personagem de um estrato social efetivamente desfavorecido, também marcado pela emigração para cidade e que, quando a narrativa começa, está prestes a usar o *tópos* que Robert Darnton identifica nos contos populares: na estrada, em um processo de migração em que foge da cidade em direção à zona rural do país.

Colocar no centro da narrativa esse personagem, Alexandre, ou procurar representar com ele a infância miserável no país, levou a autora a uma série de rearranjos literários significativos em diversos planos.

O primeiro que chama a atenção, se tivermos em mente a força da narradora em primeira pessoa em *A bolsa amarela*, é o fato de Bojunga escolher para esta novela um

---

<sup>5</sup> Essas instâncias de consagração asseguram, segundo Bourdieu (2001, p. 118), a conservação e transmissão seletiva dos bens culturais e, dessa maneira, a própria reprodução desse campo. Ou essas instâncias funcionam como parte de um *sistema das instituições que possuem a atribuição específica de cumprir uma função de consagração ou que, ademais, cumprem tal função assegurando a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais, ou então, trabalhando em favor da reprodução dos produtores dispostos e aptos a produzir um tipo determinado de bens culturais e de consumidores dispostos e aptos a consumi-los.*

foco narrativo em terceira pessoa, onisciente, e distribuir as falas. Com a clara intenção de trazer ao centro da narrativa uma criança pobre, achar e timbrar a voz de Alexandre não deve ter sido tarefa simples. Ou talvez a autora tenha se deparado, ao propor esse personagem, com a difícil tarefa de dar forma e voz, em um texto para crianças, a algo complexo, pesado, como a miséria nacional.

A solução foi esse reenquadramento em terceira pessoa para a distribuição das vozes e a criação de uma personagem feminina, Vera, uma criança com idade aproximada à de Alexandre, que vive com os pais na roça, sintomaticamente – pensando nesse lugar que havia sido dominante na literatura para crianças no país desde, no mínimo, Lobato – em um sítio, onde plantam flores. Vera tem uma vida regrada e protegida, é boa aluna, aplicada e frequenta a escola regularmente. Estabelecer essa personagem feminina como contraponto a Alexandre e voltar a um espaço entre o rural e o urbano, ou de trânsito – a estrada propriamente – foi, provavelmente, a maneira que a escritora encontrou para incorporar na forma literária essa parte do país sistematicamente excluída da realidade cotidiana dos estratos sociais médios e altos.

Alexandre, de fato, é um fugitivo, como acontece com os personagens dos contos populares quando vão para as estradas, que deixou para trás o morro, sua família e o trabalho que realizava nas praias e no centro da cidade do Rio de Janeiro, que o privava do acesso à educação. É numa espécie de “meio do caminho” que se dá esse encontro, quando o personagem, rumo a uma mitológica “casa da madrinha”, onde toda a felicidade seria possível e que estaria em algum lugar esperando por ele, passa pela cidadezinha em que Vera mora. Seu companheiro de viagem é um pavão, cujo pensamento quase sempre sai “pingado”, devido a um filtro de barro que a escola de OSARTA (“atraso”, escrito ao contrário) colocou em sua cabeça. Na vida de “viração” que leva, Alexandre achou um jeito de transformar o pavão em atração, e vai de cidade em cidade fazendo apresentações com as quais arrecada algum dinheiro – motivos que Bojunga já havia mobilizado em alguma medida, como vimos, em *Os colegas*. Ao conhecê-lo, Vera se encanta com sua liberdade e com seu jeito de ser. Os dois tentam ficar amigos, aproximam-se um do outro. Mas a narrativa termina com a separação, aparentemente definitiva, dos dois, depois de terem vivido juntos uma viagem imaginária para a casa da madrinha.

O contraponto na caracterização das duas personagens é o primeiro de vários de que Lygia se vale para desenvolver a narrativa. O primeiro e mais evidente se expressa

entre a cidade e a roça. Alexandre é um representante da gente pobre da cidade, cuja vida se caracteriza pela “viração”, pela “liberdade” de deslocamento, que pode ser lida como necessidade, e por certa esperteza combinada a uma incrível ingenuidade. Vera faz parte de uma família de classe média baixa na roça, cuja vida se caracteriza por ser estável e cheia de regras; embora seja ingênua, parece em muitos momentos ser mais esperta do que Alexandre.

O segundo contraponto ocorre entre crianças e adultos (“pessoal grande”). Os adultos da novela são autoritários e dominadores; a escola é apresentada como um ambiente castrador. A exceção é uma professora que Alexandre teve por um breve período, uma pessoa que tem mais empatia pelas crianças, mas que acaba sendo reprimida pelos pais da instituição – o que redundava no desinteresse de Alexandre por continuar estudando.

Essas contraposições são atravessadas por outras. Pela relação entre realidade e fantasia (que já era estrutural em *A bolsa amarela*) pois, com exceção da professora de Alexandre, nenhum adulto consegue sonhar, ou ter momentos de fabulação<sup>6</sup>; e entre o medo e a liberdade, estando o primeiro fortemente associado à educação dada às crianças, fazendo com que elas literalmente fiquem paralisadas. Sendo crianças, o principal ponto de contato entre Vera e Alexandre é sua ingenuidade e a capacidade de imaginar, a fantasia, que só é possível quando ambos vencem o medo que os paralisa.

A narrativa, como dito, inicia em terceira pessoa, com um narrador onisciente, que se alterna com capítulos mais dramáticos, desenvolvidos quase que totalmente por meio de diálogos entre os dois protagonistas, com momentos de *flashback* em que Alexandre relembra, em primeira pessoa, episódios de seu passado. E, ainda, outros em que volta o narrador onisciente, que vê os acontecimentos pelos olhos do personagem. A aceleração da prosa provoca no leitor certa vertigem, que o arrasta pelo texto nas rápidas alternâncias entre realidade e fantasia, sem dar-lhe, muitas vezes, tempo para se situar nessa oscilação.

---

<sup>6</sup> Antonio Candido em seu conhecido ensaio “O direito a Literatura” argumenta para defender sua tese de que a literatura corresponde a um direito universal que: *Não há povo e não há homem que possa viver sem ela (a literatura), isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado* (CANDIDO, 2011, p. 174). *O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade.* E um pouco mais a frente arrisca esta hipótese: *assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura* (CANDIDO, 2011, p. 174).

Esse processo culmina de fato em um delírio em que Vera e Alexandre se envolvem, até chegarem à casa da madrinha, montados num cavalo fantástico que ambos inventaram.

Essa solução, no entanto, acontece sintomaticamente em direção contrária à de *A bolsa amarela*. Neste, como dissemos, o embate entre realidade e fantasia se resolve em uma solução complexa, com a personagem percebendo seus limites em relação ao mundo externo e, ao mesmo tempo, com um travo melancólico, reconsiderando o papel da fantasia nessa nova relação que ela passa a estabelecer com o real, ou com sua realidade urbana e familiar.

A vitória em relação aos medos em *A casa da madrinha* não promove algo dessa natureza. A solução acontece com o plano da fantasia prolongando-se para o real e para a separação dos dois personagens ao final: ao se despedir, Alexandre encontra na caixa que lhe serve de mala uma flor, ali deixada por Vera, e acredita tratar-se da flor que fica na porta da casa da madrinha, onde fica escondida a chave para lá entrar, na fantasia compartilhada pelos dois. Para surpresa de Vera, Alexandre diz ter encontrado ali a chave. Transformada agora em uma chave simbólica que, de certa maneira, migra do delírio, ela funciona como uma solução mágica para todos os males, ou uma panaceia mesmo, pois, como diz Alexandre, com a chave no bolso ele não terá “mais problema nenhum”. Vera percebe esse delírio um pouco de fora dele, mas não tem coragem de questioná-lo ou duvidar dele. Em outros termos, a solução não resulta, como em *A bolsa amarela*, em uma situação em que as personagens de fato se transformam, ou se revelam complexas. Alexandre e Vera vencem os medos, mas a fantasia permanece presente em uma condição não muito distinta da anterior, e a mítica casa da madrinha ainda continua em boa medida como horizonte do andarilho que retorna à estrada.

Numa contraposição definitiva, a narrativa termina mostrando que o encontro dos mundos em que vivem Vera e Alexandre só é possível por meio da fantasia. As cercas que derrubam, os medos que vencem são coisas possíveis apenas na imaginação. O final tem, assim, um gosto amargo de realidade, de tristeza. Os dois amigos se separam provavelmente para sempre, Alexandre volta para a estrada e Vera para o “sítio”.

\*

Se em *Os colegas* Lygia apresenta a vida na cidade como um espaço possível de sobrevivência – mesmo que vivendo de “viração” – e de solidariedade, tanto entre os que para ela migraram como entre eles e os que ficaram na “roça”, apresentando a rota de ida e volta como algo viável, o mesmo não acontece em seus outros livros.

O sonho de Raquel, a narradora-protagonista de *A bolsa amarela*, é voltar para a roça – onde havia sido feliz. Mas não há mais como voltar. É preciso que ela em alguma medida se conforme aos limites que ela própria estabeleceu com o real e sublime na realização de sua atividade de escritora a saudade da antiga vida em que fantasia e natureza estavam relacionadas – realização, enfim, do seu desejo expresso já nas primeiras páginas.

Também o fato de o caminho para a “casa da madrinha” supostamente passar pela roça pode transmitir a ideia de que a verdadeira felicidade se encontra em algum lugar do mundo rural, próximo a natureza, onde a vida poderia ser calma e organizada. Entretanto, parece que esse retorno já não é mais possível, senão no plano da fantasia, no Brasil de 1978.

Tendo passado por um intenso processo de modernização nas décadas anteriores, o país é outro, embora continue desigual. Lygia parece mostrar que aqueles que abandonaram a “roça” não encontram mais lugar nessa relativamente nova realidade urbana do país – e tampouco conseguem voltar. Estão condenados muitas vezes a viver de “viração”, migrando quando a situação aperta, assim como os camponeses dos contos populares que Robert Darnton estuda – e talvez sonhando com a casa de uma madrinha que não existe, ou com um Estado que, nesse processo de modernização, não promoveu a cidadania desses estratos sociais que vivem na miséria ou próximo dela e afastados, muitas vezes, da cultura letrada.

## Referências bibliográficas

- AIRES, E. G. *A criação literária em Lygia Bojunga: leitura e escrita*. Goiânia: Editora UFG, 2010.
- ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BOJUNGA, L. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- BOJUNGA, L. *A casa da madrinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- BOJUNGA, L. *Os colegas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2011.
- CRISTÓFANO, S. Lygia Bojunga e a Literatura Infanto-juvenil: uma Crítica Lúdica e Abordagem à Realidade Social. *Linha D'Água*, v. 0, n. 23, p. 75, 4 set. 2010.
- CRUVINEL, L. W. F. A literatura infantil e o romance de formação: um estudo da obra de Lygia Bonjunga Nunes. *Revista UFG*, v. 6, n. 2, 26 set. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48652>>. Acesso em: 3 jun. 2018.
- DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- LAJOLO, M. *Usos e abusos da literatura na escola: Bilac e a literatura escolar na República Velha*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: História & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.
- MENDES, M. DOS P. S. *Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil*. 1994. 259 f. PUC/SP, São Paulo, 1994.
- MICHELLI, R. Diálogos: maravilhoso e verismo em Lygia Bojunga. *Caderno Seminal*, v. 19, n. 19, 29 jul. 2013.
- NARDES, L. B. *Literatura infanto-juvenil: a estética literária em Lygia Bojunga Nunes*. Brasília: L. B. Nardes, 1991.
- NODELMAN, P.; REIMER, M. *The Pleasures of Children's Literature*. 3<sup>rd</sup> ed. Boston: Allyn and Bacon, 2003.
- ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira, Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PENTEADO, J. M. W. *Os filhos de Lobato*. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- ROIG RECHOU, B. A. Da literatura para a infância à literatura de fronteira: Agustín Fernández Paz e Lygia Bojunga. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 36, p. 153–171, 2010.

SANDRONI, L. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. 2. ed ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

*Recebido em 31/03/2021*

*Aceito em 15/04/2021*

---

<sup>i</sup> **Carlos Pires** é Professor Adjunto de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. É autor dos livros "Frio Tropical", sobre as canções tropicalistas, e "Apuros Modernos", sobre a poesia do jovem João Cabral de Melo Neto. Atua de maneira interdisciplinar nos seguintes temas: literatura brasileira, modernismo, artes plásticas, canção popular, ensino de literatura e literatura para crianças.

**E-mail:** pirescarlos@gmail.com

<sup>ii</sup> **Lenice Bueno** é mestranda do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde pesquisa o acervo da escritora Odette de Barros Mott. Possui especialização em Formação de Alfabetizadores, no ISE Vera Cruz, São Paulo. É professora da disciplina "História do Livro e da Literatura Infantil e Juvenil no Brasil", do curso de pós-graduação "Literatura para Crianças e Jovens", no ISE Vera Cruz.

**E-mail:** lenice.silva@uol.com.br

## O DIA EM QUE A CASA CAI: A HORA E A VEZ DOS “MINEIRINHOS”

[WHEN IT ALL COMES TUMBLING DOWN: THE TIME AND TURN OF THE “MINEIRINHOS”]

ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA<sup>1</sup>

ORCID 0000-0002-0911-494X

Universidade Federal de Pernambuco – Recife, PE, Brasil

**Resumo:** Para Edward Said, intelectual é aquela figura cujo desempenho público não pode ser previsto nem forçado a enquadrar-se numa linha partidária ortodoxa ou num dogma rígido. Em *As representações dos intelectuais*, no entanto, ele se confessa desanimado com essa percepção, pela tendência que observa nesta classe de promover a alta cultura, deplorando o “homem comum” e a cultura de massa. Neste artigo, discutimos brevemente as estratégias de posicionamento crítico e autocrítico de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector frente ao problema, a partir de uma abordagem comparativista do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” e da crônica “Um grama de *radium* – Mineirinho”.

**Palavras-chave:** Intelectual; Justiça; Ética; Guimarães Rosa; Clarice Lispector

**Abstract:** For Edward Said, intellectual is that figure whose public performance cannot be predicted or forced to fit into an orthodox party line or rigid dogma. In *The representations of intellectuals*, however, he confesses to being discouraged by this perception, due to the tendency he observes in this class to promote high culture, deploring the “common man” and mass culture. In this article, we briefly discuss the strategies of critical and self-critical positioning of Guimarães Rosa and Clarice Lispector in the face of the problem, from a comparative approach of the short story “A hora e a vez de Augusto Matraga” and the chronicle “Um grama de *radium* - Mineirinho”.

**Keywords:** Intellectual; Justice; Ethics; Guimarães Rosa; Clarice Lispector

Quando chega o dia da casa cair – que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível – o dono pode estar: de dentro ou de fora. É melhor de fora. E é a só coisa que qualquer um está no poder de fazer. (...) Assim, quase qualquer um capia outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratemplos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias da vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: ‘cada um tem seus seis meses’.

Guimarães Rosa. “A hora e a vez de Augusto Matraga”

Essa justiça que vela o meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais. Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos. (...) Em Mineirinho rebentou o meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo terceiro tiro o que eu dormia?

Clarice Lispector. “Mineirinho”

Nestes que são contos emblemáticos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, a figura do “mineirinho” é uma espécie de instância narrativa comum, identificada com o povo simples, interiorano ou suburbano, talvez mais proximamente brasileiro por ter brotado das penas desses escritores nacionais, mas que pode ser transplantado para outras paragens quando certa conjunção de forças, sem rosto nem identidade, favorece a aproximação. A alcunha carinhosa carrega um indisfarçável peso de ironia e preconceito, patente na definição de um: “Povo sarado e escoado... Não é gente fácil ... porque eles andam sempre com a raiva fora-de-hora, e não gostam de parar mais, quando começam a brigar” (ROSA, 2009, p. 257); mas que se reconhece espelhada na definição da outra,

pois: “nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem... nós todos somos perigosos” (LISPECTOR, 2016, p. 390).

De início, um desafio se impõe a essa proposta comparativista: o fato de que o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” (in: *Sagarana*, 1946) é, reconhecidamente, uma obra de ficção: “Assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho, deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (ROSA, 2009, p. 250); enquanto o texto “Um grama de *radium* – Mineirinho”, encomendado à Clarice Lispector pelo conselho editorial da *Revista Senhor*, foi publicado como crônica um mês depois do fato ocorrido no primeiro de maio de 1962, quando os jornais cariocas noticiaram a morte do assaltante José Miranda Rosa, o “Mineirinho”. Tendo escapado do Manicômio Judiciário e jurado nunca mais voltar ao cárcere para cumprir sua pena de cento e quatro anos, o jovem de vinte e oito anos foi acudado por trezentos policiais fortemente armados e acabou crivado de balas. Seu corpo foi encontrado à margem da Estrada Grajaú-Jacarepaguá com treze tiros: três nas costas, cinco no pescoço, um no braço esquerdo, outro na axila esquerda e o último na perna direita, dado à queima-roupa.

Há óbvias diferenças entre o Mineirinho de Clarice Lispector, personagem verídico das favelas cariocas, tido como uma espécie de Robin Hood vingador do seu povo; e um dos mineirinhos de Guimarães Rosa, protagonista da sua história: o fictício Augusto Esteves, rico e proprietário, explorador dos humildes e desassistidos, vingador unicamente de sua suposta honra forjada num molde feito sob medida, a quem a desgraça acomete como esperança de redenção.

Em ambos os contos, não se trata de questionar a predisposição humana para a violência, tomada por ambos os escritores como uma inclinação natural, ao contrário do que pensam os filósofos que questionam se uma eventual “pureza originária” da espécie poderia ser conduzida ou corrompida pela cultura e pela educação - ou pela falta delas<sup>1</sup>. Trata-se de mergulhar nas profundezas anímicas do sujeito exposto à existência nas mais diversas circunstâncias, e explorar os diferentes modos possíveis e disponíveis de

---

<sup>1</sup> Em *O inumano*, por exemplo, Lyotard interroga: “Que poderemos chamar de humano no homem? A miséria inicial da sua infância ou a sua capacidade de adquirir uma ‘segunda’ natureza que, graças à língua, o torna apto a partilhar da vida comum, da consciência e da razão adulta? Num ponto estamos todos de acordo: esta última assenta e suporta a primeira. A questão é apenas de saber se essa dialética, seja qual for o nome com que a enfeitemos, não deixa vestígios.” (LYOTARD, 1997, p. 11).

orientação, prevenção ou controle das formas de reação do mesmo aos desafios que lhe são impostos. Neste aspecto, ambos flertam em seus textos com as consequências de um eventual treinamento da sociedade para o exercício de uma ética humanista, cristã ou outra.

Não surpreende, pois, que um dos aspectos que curiosamente aproximam essas histórias seja a estreita ligação de seus personagens com a religiosidade. Nhô Augusto, ao ser salvo da morte por um humilde casal de negros, depois de moído pelos seus próprios capangas traidores, vendidos ao seu maior inimigo (tendo sido, inclusive, ferrado à brasa com o símbolo deste, *um triângulo num círculo* – detalhe não irrelevante em se tratando de Guimarães Rosa<sup>2</sup>), ingressa num longo processo de expiação baseado no arrependimento profundo e no desejo de transformar sua vida a serviço do trabalho duro, sem recompensa, e da ajuda ao próximo com o objetivo de entrar no “reino do céu”.

Já a Mineirinho não parece ser dada uma segunda oportunidade. Ou bem o assassino autêntico não tinha redenção possível, dado à gravidade de seus crimes; ou bem a emboscada que sofreu foi ainda mais despropositada e desigual do que aquela buscada pelo personagem Nhô Augusto. O que se sabe é que, a certa altura da vida e sob certa conjuntura, ambos partiram, decididos e destemidos – talvez movidos pela imprudência (arrogante ou reativa), como alerta Guimarães Rosa – para o enfrentamento do dia fatídico. O dia em que a casa cai.

No caso de Nhô Augusto, a casa caiu quando ele, por seu procedimento abusivo, permissivo e irresponsável ao longo da vida, pôs a perder tudo o que tinha, porque tinha muito: saúde, família, amor, bens, poder, posição social, orgulho e notoriedade. Já para o Mineirinho, a casa não podia cair porque não existia. Como nos versos de Vinícius de Moraes: “Era uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada/Ninguém podia entrar nela não, porque a casa não tinha chão”. Sem chão, sem passado e sem futuro,

---

<sup>2</sup> O símbolo em questão é uma figura da Geometria Sagrada conhecida como eneagrama. Do pensamento grego de Pitágoras e Platão às filosofias herméticas e gnósticas, passando pelo judaísmo, cristianismo e islamismo é possível encontrar essa figura. Apresenta uma interconexão entre leis universais: a Lei do Um (o círculo) faz alusão à ideia da unidade na diversidade, e a Lei do Três (o triângulo) faz alusão às forças de ação, reação e mediação (criativa, destrutiva e preservadora; ou ativa, receptiva e reconciliadora), ao invés das duas visíveis – causa e efeito. No conto há uma estrutura reiteradamente ternária. Há os três momentos narrativos: de desatino libertino, de recolhimento penitente e de enfrentamento equilibrado. Há as três alcunhas do personagem: Augusto Esteves, Nhô Augusto e Matraga. Há as três locações: os povoados das Pindaibas ou Saco-da-Embira, do Tombador e do Rala-coco. E há as tríades de personagens: o homem, a mulher e a criança; o homem e o casal de negros; o homem, a vítima (Juruminho) e o vingador (Joãozinho Bem Bem).

Mineirinho era mais um representante da miséria cuja única posse era o seu instante-já: um presente de contínua e inconsequente revolta. Um presente reiteradamente suicida, que se expressava, contraditoriamente, na fúria homicida de seus atos.

Coube, portanto, à Clarice Lispector, desnudar para a sociedade da época como o fuzilamento de Mineirinho pela polícia abalava os alicerces das casas de bem de seus leitores desavisados, aos quais ela chama de “sonsos”:

Já era tempo de, com ironia ou não, sermos mais divinos; se adivinhamos o que seria a bondade de Deus é porque adivinhamos em nós a bondade, aquela que vê o homem antes de ele ser um doente do crime. Continuo, porém, esperando que Deus seja o pai, quando sei que um homem pode ser o pai de outro homem. E continuo a morar na casa fraca. Essa casa, cuja porta protetora eu tranco tão bem, essa casa não resistirá à primeira ventania que fará voar pelos ares uma porta trancada. Mas ela está de pé, e Mineirinho viveu por mim a raiva, enquanto eu tive calma. Foi fuzilado na sua força desorientada, enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estupidificada: o que sustenta as paredes de minha casa é a certeza de que sempre me justificarei, meus amigos não me justificarão, mas meus inimigos que são os meus cúmplices, esses me cumprimentarão; o que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranquila, e que outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer. (LISPECTOR, 2016, p. 389)

Comparar o destemor de Nhô Augusto e o de José Miranda Rosa causa mal-estar não só pela distância social que os separa, mas pelo abismo ontológico que se abre entre eles. Nhô Augusto, por mais que se assemelhe aos coronéis de outros tempos, nasceu e viveu na imaginação de João Guimarães Rosa. José Miranda Rosa – símile somente em sobrenome e em conterraneidade – nasceu e viveu no mundo cru e despido de estética, sem a mais ínfima noção do rebuscamento literário ou artístico e de sua missão. Sua realidade decerto estava mais próxima da realidade de Quim, “o pobre do Quim recadeiro”, antigo empregado camarada de Nhô Augusto nos tempos de prosperidade. A esse mineirinho também não foi concedida uma segunda chance de redenção, e o seu martírio pelos capangas do inimigo equiparou-se à sanha dos policiais cariocas no mundo real, que virou manchete jornalística:

Pois o Quim tinha morrido de morte matada, *com mais de vinte balas no corpo*, por causa dele, Nhô Augusto. Quando soube que seu patrão tinha sido assassinado, de mando do Major, não tivera dúvida: ... jurou desforra, beijando a garrucha, e não esperou café coado!

Foi cuspir no canguçu detrás da moita, e ficou morto, mas já dentro da sala de jantar do Major, e depois de matar dois capangas, e ferir mais um. (ROSA, 2009, p. 251)<sup>3</sup>

A esse respeito, o crítico Willi Bolle defende que Guimarães Rosa teria traçado, ao longo de sua obra, um quadro tão lúcido quanto profético da criminalização generalizada da sociedade, que hoje testemunhamos:

Não somente no remoto sertão, mas também nas grandes cidades existem territórios onde a soberania é exercida abertamente por bandidos no lugar de policiais; estes, quando em greve, encapuzados e de armas na mão, confundem-se com criminosos. Quanto a vários políticos do mais alto escalão, eles têm ocupado o noticiário não pelos serviços que prestam à nação, mas pelo seu envolvimento em ações ilegais, no estilo dos velhos mandões locais e de chefes de quadrilha. Nesse contexto, convém lembrar que *Grande sertão: veredas* é um retrato do “sistema jagunço” (a expressão é do narrador Riobaldo), retrato que põe em cena, alegoricamente, bandos de criminosos disputando o poder no planalto central do Brasil. (BOLLE, 2002, p. 353)

Bolle afirma que o protagonista intrínseco da obra de Guimarães Rosa é a multidão dos marginalizados e excluídos - mais de 30% da população brasileira -, um contingente que tem recebido pouca atenção da intelectualidade nacional. A carência crônica de tudo, presente na história pessoal desses “mineirinhos” - nem sempre interessante aos relatos literários - justifica, talvez, a patética presença da oração “Cinco minutos diante de Santo Antônio”, encontrada no bolso da camisa do cadáver de José Miranda Rosa, fato que foi ressaltado com relevo pela imprensa da época. Nessa oração, como em tantas outras preces que desde sempre frequentam o imaginário religioso, seja ele católico ou de outras denominações, percebe-se a precisão com que são enumerados os desprovidos básicos dos fiéis – destituídos de direitos de trabalho, moradia, segurança, saúde, escola, etc. –, já previstos na jaculatória do santo<sup>4</sup>:

---

<sup>3</sup> Os feitos de Quim, sem dúvida, superaram amplamente a valentia do patrão, que se deixou abater ainda no pátio do Major, não atingindo sequer a varanda. Essa brabeza, contudo, somada à lealdade cega, desinteressada, ritualística e sacrificial do empregado lhe rendeu, no máximo, um breve parágrafo no conto que dedica quase vinte laudas a Augusto Matraga.

<sup>4</sup> Richard Rorty comenta que, do ponto de vista cristão, é deplorável a tendência de nos sentirmos mais próximos daqueles com quem a identificação imaginária é mais fácil: “Faz parte da ideia cristã de perfeição moral tratar a todos como semelhantes pecadores. Para os cristãos, não se alcança a santidade enquanto se sente uma obrigação maior diante de um filho de Deus e menor diante de outro; os contrastes discriminatórios devem ser evitados por princípio. O universalismo ético secular adotou essa atitude”. A posição do filósofo, porém, é incompatível com esse princípio, quer em sua forma religiosa, quer em sua forma secular. A visão que oferece - e que julgamos útil para esta reflexão - defende a existência de um progresso moral que se daria em direção à maior solidariedade humana. Esta não é vista como o reconhecimento de uma “essência” em todos os seres humanos, mas como “a capacidade de considerar sem importância um número cada vez maior de diferenças tradicionais (de tribo, religião, raça, costumes, etc.),

Estou disposto a fazer tudo por ti, mas, filho, dize-me uma a uma todas as tuas necessidades, pois desejo ser o intermediário entre tua alma e Deus, com o fim de suavizar teus males. Desejas o meu auxílio no teu negócio, queres a minha proteção para restituir a paz na tua família, tens desejo de conseguir algum emprego, queres ajudar alguns pobres, alguma pessoa necessitada, queres a tua saúde ou a de alguém a quem muito estimas? Coragem, que tudo obterás<sup>5</sup>.

A biografia de Mineirinho torna-se muito singular quando lida junto à prece. Mais singular ainda, nessa proposta de aproximação dos dois textos, fica a motivação profunda e elevada de Nhô Augusto quando escapa da emboscada fatal e pede para chamar um padre a quem deseja se confessar, pedir absolvição dos pecados (que agora reconhece como tais e pelos quais se arrepende), e buscar orientação para um novo rumo a dar à sua vida (“P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!”) (ROSA, 2009, p. 249). Obtém, mais uma vez – ao contrário dos demais mineirinhos, o Rosa real e o Quim fictício – apoio e consolo para essa nova etapa. Um padre bondoso o acolhe e sossega a sua aflição, afirmando: “Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum”; e ainda: “Deus não regateia a nenhum coração contrito”; fornecendo-lhe afinal o mote norteador de sua trajetória de contrição, que vem a ser o mote da narrativa: “Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua” (ROSA, 2009, p. 248).

É preciso atentar para o fato de que a preocupação dominante em ambas as histórias gira em torno do conceito de justiça. Caro a Guimarães Rosa pela exploração do viés da vingança - um dos expedientes principais do regime de autotutela vigente nas sociedades destituídas de Estado, palco predileto de suas narrativas onde vigora apenas a lei do mais forte - torna-se um dos *leitmotifs* mais importantes de sua obra. O confronto encenado por Guimarães Rosa entre o coronel decaído e redimido e o jagunço Joãozinho Bem Bem traz para o palco literário esse conflito dramático, jamais resolvido no seio da realidade brasileira, que segue ao longo de eras com suas fundas contradições sociais desafiando todos os anseios democráticos de liberdade, autonomia e justiça.

Já para Clarice Lispector, esse conflito não comparece em suas histórias com muita frequência, apesar de sua formação em Direito. Quando comparece, como na crônica sobre o Mineirinho, ou na novela *A hora da estrela*, surge mais como um *mea culpa* sobre

---

quando comparadas às semelhanças concernentes à dor e à humilhação – à capacidade de pensar em pessoas extremamente diferentes de nós como incluídas na gama do ‘nós’.” (RORTY, 2007, p. 316).

<sup>5</sup> Cinco minutos Diante de Santo Antônio. Portal Catolicismo Romano. Disponível em: <<https://www.catolicismoromano.com.br/cinco-minutos-diante-de-santo-antonio/>>.

o que a autora julgava uma incapacidade pessoal de lidar de modo “literário” com o social, como confessa na crônica “Literatura e justiça”. É bom lembrar que desde sempre houve, por parte da crítica, essa acusação de hermetismo que demonizava sua escrita como esotérica e inacessível, ao que ela contrapõe:

Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. (...) O problema da justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele – e, sem me surpreender, não consigo escrever. (LISPECTOR, 2018, p. 650)

Em 1941, ainda estudante de Direito na Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, a escritora publica o artigo “Observações sobre o fundamento do direito de punir”, na Revista *A Época* - órgão oficial do corpo discente da faculdade - no qual questiona o significado do crime, o papel do Estado, o sentido da pena e a possibilidade de alcance das finalidades que tornam legítima a sua aplicação. Como lembra Chaves (2012, p. 300), o contexto histórico era o Estado Novo (1937-1945), período da Era Vargas que restou marcado pelo autoritarismo e centralização política.

Neste artigo, a jovem aluna do terceiro ano questiona a própria pertinência do conceito de punitivismo numa sociedade relativamente desenvolvida, na qual um efetivo contrato social entre os homens e o Estado já estivesse minimamente em vigência. Partindo de uma comparação com a medicina - área de formação do escritor mineiro -, ela reflete sobre a real falência e precariedade do sistema racional de justiça, que há muito deveria ter-se distanciado da lei da vingança:

Houve um tempo em que a medicina se contentava em segregar o doente, sem curá-lo e sem procurar sanar as causas que produziam a doença. Assim é hoje a criminologia e o instituto da punição. (...) De início, não existiam direitos, mas poderes. Desde que o homem pôde vingar a ofensa a ele dirigida e verificou que tal vingança o satisfazia e atemorizava a reincidência, só deixou de exercer sua força perante uma força maior. No entanto, como acontece muitas vezes no domínio biológico, a reação – vingança – começou a ultrapassar de muito a ação – ofensiva – que a provocara. (...) Atualmente, em verdade, não é de punir que se tem direito, mas de se defender, de impedir, de lutar. Punir é, no caso, apenas um resquício do passado, quando a vingança era o objetivo da sentença. E a permanência desse termo no vocabulário jurídico é um ligeiro indício de que a pena hoje ministrada ainda não é uma pena científica, impessoal, mas que nela entra muito dos sentimentos individuais dos aplicadores do direito (como sejam sadismo e ideia de força que confere o poder de punir). E nesse caso até repugna admitir um “direito de punir”. (LISPECTOR, 2020, p. 51)

Num outro registro, o escritor pernambucano Osman Lins, um ano antes da publicação de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, elabora no romance *A rainha dos cárceres da Grécia* uma crítica à obscuridade das leis que dão margem à arbitrariedade de sua interpretação, e, em geral, ao alijamento do cidadão comum da percepção dos fundamentos dos textos que o governam:

Contraria o espírito da lei ser o texto legal um livro doméstico, um almanaque como o do *Capivarol* (o fortificante da família), ou um catecismo para iniciantes, ou o *Manual prático do abridor de latas*. Isto avacalha o troço. A lei, distintos jurados, tem de ser escrita numa língua morta e enterrada, desconhecida das gentes, porque senão perde a graça. O modelo das leis são os oráculos e cada servidor será um intérprete. Por isso, todos são iguais perante a lei e, sem razão alguma, pode-se ter ganho de causa ou ser absolvido, tudo dependendo de nós, seus humildes guardiões e hermeneutas *uti possidetis*. Já imaginou que chato, peticionária, se todo gato-pingado soubesse quanto tem de pagar quando se mexe ou abre a boca? O sentido natural da Justiça exige que o povo em geral dependa de uma plêiade – nós -, porque de acordo com o artigo primeiro, você, infringindo as cláusulas segundas, beneficia-se do item anterior, incorrendo nas penalidades inerentes ao parágrafo final, no uso todavia das atribuições que lhe conferem as alíneas correlatas e revogadas as disposições em contrário. Ou, conforme preconizam os tratadistas: *Ab hoc et ab hac*. (LINS, 1976, p. 92)

Naturalmente, nem Clarice Lispector nem tampouco Osman Lins aceitariam tornar-se porta-vozes de uma classe social à qual não pertenciam. Por isso, as protagonistas desses dois romances aparentados, Macabéa e Maria de França, são conduzidas pelo mesmo mote: a ausência de voz pessoal, associada à implícita recusa de aceitar pacificamente o discurso sobre si, cuidadosamente elaborado pelos escritores que se apropriam de suas histórias. Assim, o narrador Rodrigo S.M., no primeiro caso, e o biólogo dublê de romancista que assina, homonimamente, o romance/diário de Osman Lins, encenam ambos não apenas a representação do intelectual cercado pelos desassistidos, mas a distância e o desencontro dessas duas classes cidadinas.

O artifício da narrativa de encaixe ou “em abismo”, que coloca “entre aspas” todas as falas dessas subalternas - ironicamente, as “estrelas” da encenação - é articulado como um mecanismo regulatório da relação entre os intelectuais e o povo, em diálogo com as complexas condições políticas dos anos 1970-1980, como aponta Regina Dalcastagné:

Portanto, o que essas mulheres nos têm a dizer não é sobre elas, sobre suas existências difíceis, contaminadas de escassez, mas sobre seus autores, sobre a elite intelectual brasileira que, muitas vezes insensível ao que não lhe parece dizer respeito, também se debate, vez ou outra, com a desconfortável necessidade de tomar uma posição diante da nossa realidade social. Ou, ao menos, de explicitar o próprio desconforto. Como dizia o

sociólogo francês Pierre Bourdieu: ‘Eu não me sinto jamais plenamente justificado por ser um intelectual; não me sinto ‘em casa’; tenho o sentimento de ter contas a prestar – a quem? eu não sei – pelo que me parece ser um privilégio injustificável’’. (DALCASTAGNÉ, 2003, p. 3)

Assim como o assaltante retratado na crônica de Clarice, também sua personagem Macabéa, assinalada pela sorte proferida por uma cartomante, encontrou o destino reservado aos “mineirinhos” espalhados pelo país, independente da região de suas origens. Encontrou a sua hora e a sua vez num átimo, atropelada não por metralhadoras, como o facínora dos morros, mas por outra máquina poderosa, um Mercedes transatlântico, desses que atravessam as ruas sem regras nem leis, ceifando a anônima vida de um ou outro trabalhador que aguarda distraído o seu ônibus.

Restando inerte numa sarjeta, Macabéa ainda encontra forças, na ficção de Clarice, para olhar entre as pedras do esgoto o ralo de capim verde da mais tenra esperança humana: “Capim na grande Cidade do Rio de Janeiro”. Clarice profetiza, eivada de um otimismo inaudito:

Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. *O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.* (LISPECTOR, 2017, p. 104, grifo nosso)

“Talvez”. A história de Guimarães Rosa não parece contemplar a boa-vontade de sua colega de profissão/missão, acreditando mais na dúvida explícita na conjunção condicionante que ela deixa escapar do que na ambiciosa esperança da frase. Provavelmente, por isso, o mineiro de Cordisburgo não relata em seu conto a história do mineirinho Quim, mas a de Augusto Esteves, desejando quiçá sugerir que esse levante dificilmente poderá vir da “raça anã”, mas da responsabilidade dos gigantes que se apequenam e se aniquilam continuamente a serviço do empenho de suas próprias almas. Daí a profunda religiosidade implícita nessas páginas. Por que não é a um levante dos oprimidos que chama à luta o texto rosiano, mas à tomada de consciência dos opressores, ainda que romantizada e irônica (como a imagem dos sonsos de Clarice), a fazer jus à própria dúvida:

Mas, a vergonha atrasada? E o castigo? O padre bem que tinha falado: “- Você, em toda sua vida, não tem feito senão pecados muito graves, e Deus mandou estes sofrimentos só

para um pecador poder ter a ideia do que o fogo do inferno é!” Sim era melhor rezar mais, trabalhar mais e escorar firme, para poder alcançar do reino-do-céu. Mas o mais terrível era que o desmazelo de alma em que se achava não lhe deixava esperança nenhuma do jeito de que o céu podia ser. – Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homênia, será que eu posso mesmo entrar no céu?!... Como é que eu vou me encontrar com o Quim lá com Deus, com que cara?!... (ROSA, 2009, p. 252)

Ao que responde com sabedoria a mãe preta: “- Não fala fácil, meu filho! .... Dei’stá: debaixo do angu tem molho, e atrás de morro tem morro. .... Vira o demônio de costas, meu filho. ... Faz o que o seu padre mandou!” (ROSA, 2009, p. 253), sugerindo que mais vergonheira ainda do que se humilhar diante dos homens é a vergonheira desapercibida que se passa diante de Deus, quando se desperdiça uma vida na perdição consciente da alma.

Essa “vergonheira” torna-se objeto, por assim dizer, da reflexão de Edward Said em seu livro *Representações do intelectual*, quando se debruça sobre as relações deste personagem com as instituições, os grandes meios de comunicação, o poder e a sociedade durante e depois da Guerra Fria, que teriam levado à indiferença ou à impostura de seu discurso num contexto em que - como diz Gilles Deleuze - confunde o “falar na intenção de”, tão necessário em certos cenários, com o falar “no lugar de”, tão devastador<sup>6</sup>.

Para Gilles Deleuze, a desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato político e o agenciamento coletivo da enunciação seriam as três características da literatura “menor”<sup>7</sup>, pois:

O que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, ainda que os outros não estejam de acordo. O campo político contaminou todo o enunciado. Mas sobretudo, porque a consciência coletiva ou nacional está sempre inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação, é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva,

---

<sup>6</sup> “Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”).” (DELEUZE, 1997, p. 15)

<sup>7</sup> Deleuze e Guattari (1977) identificaram na literatura de Franz Kafka - judeu tcheco que escrevia em alemão - uma função “menor” da linguagem, que definiram como o exercício de desvio ou variação da língua maior ou dominante, rígida, para dar voz a um povo bastardo e seus afetos. Suas obras revelariam os pesadelos de personagens submetidos à servidão - e à dominação - por convenções e determinações burocráticas invioláveis. Em sua narrativa, Kafka desloca o trágico e a culpabilidade para a alegria, entendida como potência. Assim, a voz da minoria revelada nessa literatura grita por autonomia, provocando uma revolução política sem ser ideológica ou subversiva.

e mesmo revolucionária. (...) *A literatura tem a ver é com o povo.* (DELEUZE, 1977, p. 27)

Denunciada por Guimarães Rosa no seu irônico confronto de um poderoso redimido lutando em igualdade de condições com um jagunço (pela defesa dos desamparados da classe social deste último); e por Clarice Lispector no seu relato jornalístico, ao qual se referirá na sua última entrevista como um de seus trabalhos mais relevantes, essa “vergonheira”, abordada por Said em seu livro, poderia ser enfrentada:

O problema para o intelectual é tentar lidar com as restrições do profissionalismo moderno, sem fingir que elas não existem ou negando sua influência, mas representando um conjunto diferente de valores e prerrogativas. Chamarei essa atitude de *amadorismo*, literalmente uma atividade que é alimentada pela dedicação e pela afeição, e não pelo lucro e por uma especialização egoísta e estreita. (...) O espírito do intelectual como um amador pode transformar a rotina meramente profissional da maioria das pessoas em algo muito mais intenso e radical; em vez de se fazer o que supostamente tem que ser feito, pode-se perguntar por que se faz isso, quem se beneficia disso, e como é possível tornar a relacionar essa atitude com um projeto pessoal e pensamentos originais. (SAID, 2005, p. 71)

Esta alternativa pode ser identificada, no conto de Guimarães Rosa, pela opção inusitada da conversão, não inteiramente pacífica, de um representante da classe opressora num estranho ser irreconhecível para os seus antigos pares e para si mesmo. O fato de não se tratar de um homem de letras amplia a percepção do intelectual como alguém que discute posturas e posicionamentos sociais para além do verbo: com o exemplo e a própria vida. Matraga seria, assim, um adepto da ética das verdades, que segundo Alain Badiou, refere-se a situações concretas e volta-se contra a vaga ética dos princípios, hábil em denunciar por toda a parte um mal radical.

Badiou reconhece que a força da ética das verdades reside na sua evidência. Com efeito, sabemos pela experiência que o sofrimento é visível. Já os teóricos do século XVIII haviam feito da piedade – identificação com o sofrimento do ser vivo – a mola-mestra da relação com o outro. Que a corrupção, a indiferença ou a crueldade dos dirigentes políticos são as causas maiores de seu descrédito, os teóricos gregos da tirania já o notavam. Que é mais fácil construir um consenso sobre o errado do que sobre o certo, as igrejas já tiveram essa experiência: sempre lhes foi mais fácil indicar o que não deve ser feito – contentar-se com as abstinências – do que definir o que deve ser feito.

Badiou relaciona alguns conceitos fundamentais de sua teoria: acontecimento, verdade, sujeito, consistência. Se não há uma ética “em geral” é porque falta o sujeito

abstrato que deveria possuí-la. O que há é um animal particular, convocado pelas circunstâncias a se tornar sujeito. Isto quer dizer que tudo o que ele é, seu corpo, suas capacidades, em certo momento é requisitado para que uma verdade faça o seu caminho. Então o animal humano é intimado a ser o “imortal” que não era. Ao contrário do dia em que a casa caiu para Nhô Augusto, a “hora e a vez” do mineirinho Matraga - que se coloca, inesperadamente, no instante em que se faz imperativo defender a inocente família do assassino de Juruminho, sujeita a pagar pelo crime alheio em função da prática da justiça em vigor - coincide, portanto, com o que Badiou denomina de *acontecimento*: algo que, estando fora de todas as leis regulares da situação, obriga a inventar e a decidir uma nova maneira de ser e de agir dentro da situação.

A decisão do sujeito de se referir à situação, daí por diante, do ponto de vista do acontecimento, origina então o que Badiou entende por “processo de uma verdade”: “A fidelidade ao acontecimento é ruptura real (pensada e praticada) na ordem própria em que o acontecimento teve lugar. Chamamos “verdade” (*uma* verdade) ao processo real de uma fidelidade a um acontecimento. Aquilo que essa fidelidade *produz* na situação” (BADIOU, 1995, p. 55).

O sujeito que é suporte de uma fidelidade, portanto, não preexiste ao processo. Ele é absolutamente inexistente antes do acontecimento. É o processo de verdade que *induz* um sujeito. Preso, assim, como ponto-suporte ao processo de uma verdade, é simultaneamente ele mesmo - uma singularidade múltipla reconhecível entre todas; e “em excesso” sobre ele mesmo - porque o traçado aleatório da fidelidade passa por ele, transita por seu corpo singular e o inscreve, do próprio interior do tempo, num instante de eternidade.

A ética de uma verdade é expressa, assim, pelo conflito crônico entre duas forças que agem no sujeito: de um lado, o pertencer a uma situação, aquilo que se pode chamar o princípio de interesse do ser, seu instinto de conservação. De outro, o pertencer à composição de um sujeito de verdade, que depende de um traçado próprio, de uma ruptura continuada, do enlace do que é conhecido pelo que ainda não é, ou aquilo que se pode chamar de princípio subjetivo. É nesse ponto que Badiou enuncia a ética de uma verdade como aquela que afirma ao sujeito: “Faz tudo o que pudes para perseverar no que excedeu a tua perseverança. Persevera na interrupção. Captura em teu ser aquilo que te capturou e te deteve” (BADIOU, 1995, p. 60).

A perseverança de Matraga na sua obstinada convicção de deter o mal é o que o torna um sujeito, ao final da história. Badiou afirma que a figura do mal, dependente do bem (as verdades), tem três faces: o simulacro (ser o fiel aterrorizante de um falso acontecimento), a traição (ceder em uma verdade em nome de interesses próprios), e o desastre (crer que a potência de uma verdade é total e partir para a sua generalização, a sua imposição aos outros). A ética das verdades, que vai apenas dar consistência a esse sujeito que somos e a quem aconteceu ter que sustentar com sua própria perseverança animal a perseverança intemporal de um sujeito de verdade, é também o que tenta deter o mal por sua inclusão efetiva e tenaz no processo de uma verdade. “A ética das verdades combina, então, sob o imperativo do ‘Continuar!’, um recurso de discernimento (não se prender aos simulacros), de coragem (não ceder), e de reserva (não se dirigir aos extremos da totalidade)” (BADIOU, 1995, p. 61).

A figuração do intelectual (o próprio escritor Rosa) como alguém que encarna, no meio do povo, um elemento estranho profundamente solidário (seu personagem Matraga), capaz de ir às últimas consequências não por generosidade ou piedade, mas pelo exercício inabalável e entusiasta de seu próprio discernimento, coragem e reserva, é uma estratégia similar àquela utilizada por Clarice Lispector na estrutura narrativa de *A hora da estrela*. Quando, no texto “Literatura e justiça”, ela reconhece sua culpa por não agir solidariamente no “estado de emergência e de calamidade pública” (LISPECTOR, 2017, p. 46) que é a sua realidade circundante, representada na novela, faz questão de afirmar que:

Por tolerância hoje para comigo, não estou me envergonhando totalmente de não contribuir para nada humano e social por meio do escrever. É que não se trata de querer, é questão de não poder. Do que me envergonho, sim, é de não “fazer”, de não contribuir com ações. Disso me envergonharei sempre. E nem sequer pretendo me penitenciar. Não quero, por meios indiretos e escusos, conseguir de mim a minha absolvição. Disso quero continuar envergonhada. Mas, de escrever o que escrevo, não me envergonho: sinto que, se eu me envergonhasse, estaria pecando por orgulho. (LISPECTOR, 2018, p. 650)

Nesta confissão de reconhecimento da ação literária como um acontecimento, capaz de banir o mal pelo engajamento do sujeito, entende-se a figuração irônica do intelectual (neste caso, o escritor Rodrigo S.M.) que se debate confusamente diante da “obrigação” de dar voz ao relato “social” da pobre moça Macabéa:

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás, o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações estas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. (LISPECTOR, 2017, p. 50)

Na equivocada tentativa de ceder aos imperativos exteriores a fim de afirmar-se profissionalmente, Rodrigo S.M. distancia-se daquilo que Edward Said convoca como determinante para a sobrevivência do intelectual na atualidade: o amadorismo<sup>8</sup>.

Pretendendo encontrar o tom da fala que não lhe pertence, ele se torna cada vez mais artificial, impaciente, indiferente e aborrecido. Seu vínculo com a ética de uma verdade, patente na hora e vez de Matraga, é cada vez mais distante, para não dizer impossível. Ele agride sua personagem e o que ela representa; ele a humilha e ridiculariza, exibindo a todo o momento sua concessão às três faces do mal de que fala Badiou: o simulacro, a traição e o desastre. Rodrigo S.M. é o avesso de Clarice Lispector, encenado cuidadosamente para revelar os perigos e descaminhos do escrever não amadorístico, não encantatório, não convertido e não aberto. O escrever sem aspiração à hora e à vez, sem verve e sem vida. Não surpreende que, para Guimarães Rosa, a morte de Matraga seja experimentada em júbilo e heroísmo, pois “se no final morremos todos e nada resta senão pó, isso não muda a identidade do homem como imortal, no instante em que ele afirma o que está na contramão do querer-ser-um-animal a que a situação o expõe” (BADIOU, 1995, p.26).

Também não surpreende que Rodrigo S.M., atravessando seu relato incômodo como um elegante Mercedes numa rua sem asfalto, acabe por assassinar sua estrela e a si mesmo enquanto escritor: “Macabéa me matou” (LISPECTOR, 2020, p. 109). Diríamos até que com um despropósito de disparos – para evocar o Mineirinho da crônica -, como podemos entender seu longo monólogo sacrificial ao longo do processo da escrita, que ricocheteia sem dó contra seu próprio objeto, e contra o sujeito de uma verdade que ele jamais virá a ser, lamentavelmente. Pois, como diz Badiou:

---

<sup>8</sup> Na entrevista concedida a Julio Lerner em 1977, pouco antes de morrer, Clarice Lispector é categórica: “- A partir de qual momento você efetivamente decidiu assumir a carreira de escritora? – Eu nunca assumi. – Por quê? – Eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo uma amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo de escrever. Ou então com o outro, em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser uma profissional para manter a minha liberdade.” (LERNER, 1992).

Apenas declarando querer aquilo que o conservadorismo decreta ser impossível e afirmando as verdades contra o desejo do nada é que nos afastamos do niilismo. A possibilidade do impossível, que todo encontro amoroso, toda reformulação científica, toda invenção artística e todo passo da política da emancipação põem sob nossos olhos, é o único princípio – contra uma ética do bem-viver, cujo conteúdo real é decidir a morte – de uma ética das verdades. (BADIOU, 1995, p. 51)

### Referências bibliográficas

- BADIOU, Alain. *Ética – um ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- BOLLE, Willi. Representação do povo e invenção de linguagem em Grande sertão: veredas. *Scripta*. Revista de Literatura do Centro de Estudos Luso-Afrobrasileiros da PUC-Minas. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 352-366, 2002.
- CHAVES, Ana Cecília Santos. Clarice Lispector e o fundamento do direito de punir. *Revista dos Estudantes de Direito da Unb*. Brasília, v. 10, p. 299-315, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Voz e exclusão da personagem popular no romance brasileiro contemporâneo: Clarice Lispector e Osman Lins. *Diálogos Latinoamericanos*. Aarhus, n. 8, p. 4-27, 2003.
- LERNER, Júlio. *A última entrevista de Clarice Lispector*. Revista Shalom, n. 296, p. 62-69, 1992.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. Observações sobre o direito de punir. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano*. Lisboa: Estampa, 1997.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- ROSA, João Guimarães. A hora e a vez de Augusto Matraga, In: *Sagarana. Ficção Completa*, vol. II. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 24, n. 69, 2010.
- RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. As conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (Versão em *e-book*)

*Recebido em 19/12/2020*

*Aceito em 13/04/2021*

---

<sup>1</sup> **Ermelinda Maria Araújo Ferreira** é formada em Medicina e Letras, Mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco e Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Rio e Universidade de Lisboa. Pós-doutorado em Crítica Literária pela Universidade Nova de Lisboa. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE, Líder do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI/CNPq), Editora da *Intersemiose* – Revista digital. Pesquisadora do CNPq (2012-2018).

**E-mail:** ermelindaferreir@uol.com.br

# A TEORIA LITERÁRIA MATERIALISTA DE PIERRE BOURDIEU: AUTONOMIZAÇÃO SOCIAL DAS LETRAS COMO DILEMA

[THE MATERIALIST LITERARY THEORY OF PIERRE BOURDIEU:  
SOCIAL AUTONOMIZATION OF LETTERS AS A DILEMMA]

GABRIEL ESTIDES DELGADO<sup>i</sup>

ORCID 0000-0002-1477-4977

Universidade de Brasília – Brasília, DF, Brasil

**Resumo:** O aparato conceitual do sociólogo francês Pierre Bourdieu, construído sobre uma análise das classes sociais ocidentais modernas, que alia-se à tradição materialista, é revisitado como contribuição fundamental para avaliarmos a teoria literária que Bourdieu escreveu já na maturidade, em *As regras da arte*. Sua objetivação da produção simbólica situa o processo de autonomização do campo literário, a partir do caso francês, como caminho crítico a se percorrer para o desvendamento formal das obras literárias.

**Palavras-chave:** Pierre Bourdieu; campo literário; luta de classes; materialismo histórico.

**Abstract:** The conceptual apparatus of the French sociologist Pierre Bourdieu, built on an analysis of modern Western social classes, allied with the materialist tradition, is revisited here as a fundamental contribution to assess the literary theory that Bourdieu wrote at his maturity in *The Rules of Art*. Its objectification of the symbolic production places the autonomization process of the literary field, from the French case, as a critical path to be followed for the formal unveiling of literary works.

**Keywords:** Pierre Bourdieu; literary field; class struggle; historical materialism.

## Introdução

Intentaremos testar de maneira detida a hipótese do teórico marxista Michael Burawoy (2010, p. 16), para quem o pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) constitui “tanto uma revisão como um complemento às obras de Marx”; isto porque, se “os elementos de uma teoria da ideologia permanecem fragmentários em Marx e Engels” (QUINIOU, 2000, p. 56), como comprova, ademais, a história editorial tortuosa d’*A ideologia alemã* (MARX e ENGELS, 2007)<sup>1</sup>, na elaboração bourdieusiana as superestruturas logram “análise mais estrutural e funcional do que somente histórica” (BURAWOY, 2010, p. 16).

Dentre a carga ideológica deslindada longamente em toda a obra de Bourdieu, interessa-nos aqui, sobretudo, sua teoria literária, que articula com raro fôlego já na maturidade, em 1992, no livro *As regras da arte*. No entanto, as análises levadas a cabo – indicando a autonomização do campo literário francês no Segundo Império (1852-1870) a partir da poética de Gustave Flaubert – derivam de um aparato conceitual sociológico prévio, que, não por acaso, fora construído por Bourdieu sobre uma teoria geral das classes sociais que levava em conta centralmente a aferição de certa “competência cultural”, ligada à diferenciação social dos julgamentos do *gosto*. Nesse sentido, é preciso conjugar sua teoria da literatura à obra maior do autor, *A distinção: crítica social do julgamento*, de 1979, em que sedimenta de modo pormenorizado a dilemática societária econômica e cultural presente na França dos anos 1960 e 1970, avançando, entretanto, para um modelo teórico de abstração abrangente.

Veremos que o conceito de “capital” em Bourdieu abre-se em três flancos: o econômico, o cultural e o social. A partir de sua determinação variada, será possível proceder a uma socioanálise que contemple o conjunto de disposições dos agentes históricos, em um campo analítico de classes em que as práticas sociais (ou estilos de vida) tornam indisfarçável a precedência determinante de seus interesses. Mas o foco de Bourdieu, voltado às diferenças de consciência e prática das classes sociais francesas

---

<sup>1</sup> A obra, como se sabe, é inacabada e os fragmentos datam de 1845 e 1846. Para mais informações sobre sua edição ainda não definitiva, ver Enderle (2007, p. 17-19).

em *A distinção*, logrou ainda deter-se sobre campos sociais estritos, como o campo acadêmico – em *Homo academicus* (BOURDIEU, 2011) – e o campo literário. A respeito deste, o sociólogo reflete sobre as regras internas à produção literária de prestígio, ou, em seus termos, ao “subcampo de produção restrita”, cuja estrutura de rendimento simbólico mimetiza o quiasma caro à estrutura social geral, indicada em *A distinção*, qual seja: o antagonismo polar entre capital cultural e capital econômico, sendo tal antagonismo redobrado à medida que uma das duas espécies de capital é sobreacumulada, ou mesmo dirimido por agentes e meios que se caracterizam por combinar equilibradamente patrimônios cultural e econômico. Nesse sentido, obras de vanguarda ou que se pautem pela pesquisa formal distanciam-se do “subcampo de grande produção”, cujo conteúdo se dirige ao entretenimento e requer menor repertório e/ou investimento para sua leitura/decodificação. Se os lucros econômicos são marca deste último subcampo, os privilégios simbólicos são monopolizados pelas obras do polo de produção restrita, sendo voltados, inclusive, contra os agentes antagônicos enriquecidos.

Na conformação de um “campo” social, na história de sua constituição ou autonomização, fugas audaciosas são melhor remuneradas simbolicamente, e mesmo convertidas no futuro em capital econômico, mas seu êxito, que pode demorar para ser auferido, varia na proporção das chances – majoritárias – de fracasso. Nesse jogo, o inverso é mais crível, isto é, mais agentes seguirão a trilha dos prêmios ordinários, cujos lucros são pequenos, mas seguros; pouco contribuem, assim, para a expansão dos horizontes do campo e fazem rarear as fases heroicas de (re)fundação autonômica.

Como o determinismo acachapante da análise de classes fere o “mérito” e “valor” das frações dominantes, a objetivação dos constructos valorativos nos campos de produção simbólica é herética, na medida em que se distancia dos totens canonizados, refazendo a história de sua possibilidade.

A passagem à sociologia da cultura bourdieusiana ecoa a indicação de Karl Marx sobre os limites do entendimento filosófico (MARX e ENGELS, 2007, p. 429), o qual queria dissolver na economia: nesse itinerário, as ciências sociais soerguem-se com o desvelamento das atribuições terrenas; mas, como tentaremos mostrar, é preciso estar atento e evitar os caminhos que levam com rapidez ao positivismo. Apesar de não vermos tal inclinação em Bourdieu, falta ao sociólogo francês um “horizonte negativo”

(RODRIGUES, 2013, p. 16), que vislumbre além do ponto de estratificação social do regime burguês: apenas uma filosofia da história capaz de retirar os sujeitos de sua conflitualidade mais comezinha, apontando para a emancipação, impede que o conhecimento científico perca-se em quadros de aporia e na inocuidade. Com efeito, esperamos conseguir esboçar essa complementariedade fecunda entre o marxismo, os marxismos filosóficos e o ponto alto, para nós, da investigação sociológica no século XX.

### **Bourdieu: “materialista histórico”<sup>2</sup>?**

O materialismo histórico que outrora combatia a filosofia burguesa, em um programa cuja pretensão era a volta incessante e definitiva à história e sua realidade, faz-se presente, de maneira sensível, na prática sociológica que revela os fundamentos reais da ação social. Em *A ideologia alemã*, em que “o materialismo histórico ganha o formato que terá no restante da obra” de Marx e Engels (SADER, 2007, p. 13), a dissolução da filosofia na economia indica a abertura a partir da qual as ciências sociais incipientes poderão soerguer-se frente às sublimações filosofantes:

[A] autonomização dos pensamentos e das ideias é uma consequência da autonomização das condições e relações pessoais dos indivíduos [...] a ocupação sistemática exclusiva com esses pensamentos [...] é uma consequência da divisão do trabalho e [...], principalmente, a filosofia alemã é uma consequência das condições pequeno-burguesas alemãs. Os filósofos teriam somente de dissolver sua linguagem na linguagem comum, da qual ela foi abstraída, para reconhecer que ela é a linguagem deturpada do mundo real e dar-se conta de que nem os pensamentos nem a linguagem constituem um reino próprio; que eles são apenas *manifestações* da vida real. (MARX e ENGELS, 2007, p. 429)

Na tentativa rigorosa de autonomização da disciplina sociológica – uma autonomização “científica”, que se quer distante de todo positivismo, mas que reconhece, outrossim, a necessidade estratégica de desenvolver uma rede taxionômica própria, como veremos –, Bourdieu aprofunda a teoria da ideologia que no clássico materialista logrou uma inflexão fundamental.

---

<sup>2</sup> Já é sólida a literatura que relaciona a vasta obra do autor francês ao marxismo. Ver, por exemplo, Michael Burawoy (2010); Yvon Quiniou (2000); Loïc Wacquant (1996a; 1996b; 2013); Alex Callinicos (1999); no Brasil, especialmente, Lidiane Rodrigues (2013) dedicou longa análise ao tema; também Luis Felipe Miguel (2014); Ruy Braga (2010), entre outros. As contribuições de Quiniou e Wacquant (1996a; 1996b) derivam de um dossiê publicado pelo periódico francês *Actuel Marx*, inteiramente voltado às correlações entre a obra de Bourdieu e o legado marxista.

Mas para que se fuja, de fato, a todo e qualquer positivismo, é preciso que tal processo se dê, à maneira hegeliana, por *suprassunção*, ou, em termos menos esotéricos, que a acumulação epistemológica não se deixe estorvar. É o que aponta com acuidade Fredric Jameson:

[S]urpreende-me que o “fim da filosofia”, proclamado por Marx, tenha sido sempre mal compreendido, seja com a noção de que a filosofia, em sua própria natureza, é idealista e deve ser substituída pelo materialismo, ou com a ideia de que a filosofia, como disciplina especializada e modo de pesquisa, devia ser substituída por outra disciplina especializada, na forma de economia ou ciência social, num sentido mais geral. Ao contrário, parece-me que almejando dissolver a filosofia, Marx tencionava atacar a própria categoria da disciplina especializada como tal e recuperar a unidade do conhecimento. (JAMESON, 1985, p. 226)

A consciência ampliada do “espaço teórico” em que se atua vai além do “ecletismo puro e simples” (BOURDIEU, 2004, p. 42; p. 44) e busca superar as dicotomias fabricadas, isto é, desvelar as condenações metodológicas que, não raro, fingem ignorar no sentido *ativo* “o que, muito simplesmente, se ignora”, transformando “a necessidade em virtude” (BOURDIEU, 1989, p. 25). O que a elaboração de Marx e Friedrich Engels representou no século XIX – desafiadora do *status quo* intelectual –, atinge, como veremos, força análoga na teorização bourdieusiana; mesmo que para isso seja necessária a contestação do contestador, isto é, essa figura que, à esquerda nas lutas político-ideológicas, não raro logra posições dominantes no campo de produção intelectual restrita. Sem que essa possibilidade de (auto)crítica esteja sempre aberta, corre-se o risco de esterilizar o conhecimento transformador, enrijecendo-o como mais um expediente de afirmação opressiva no sistema capitalista das trocas desiguais (materiais e simbólicas).

### ***A distinção: um mapa para a luta de classes***

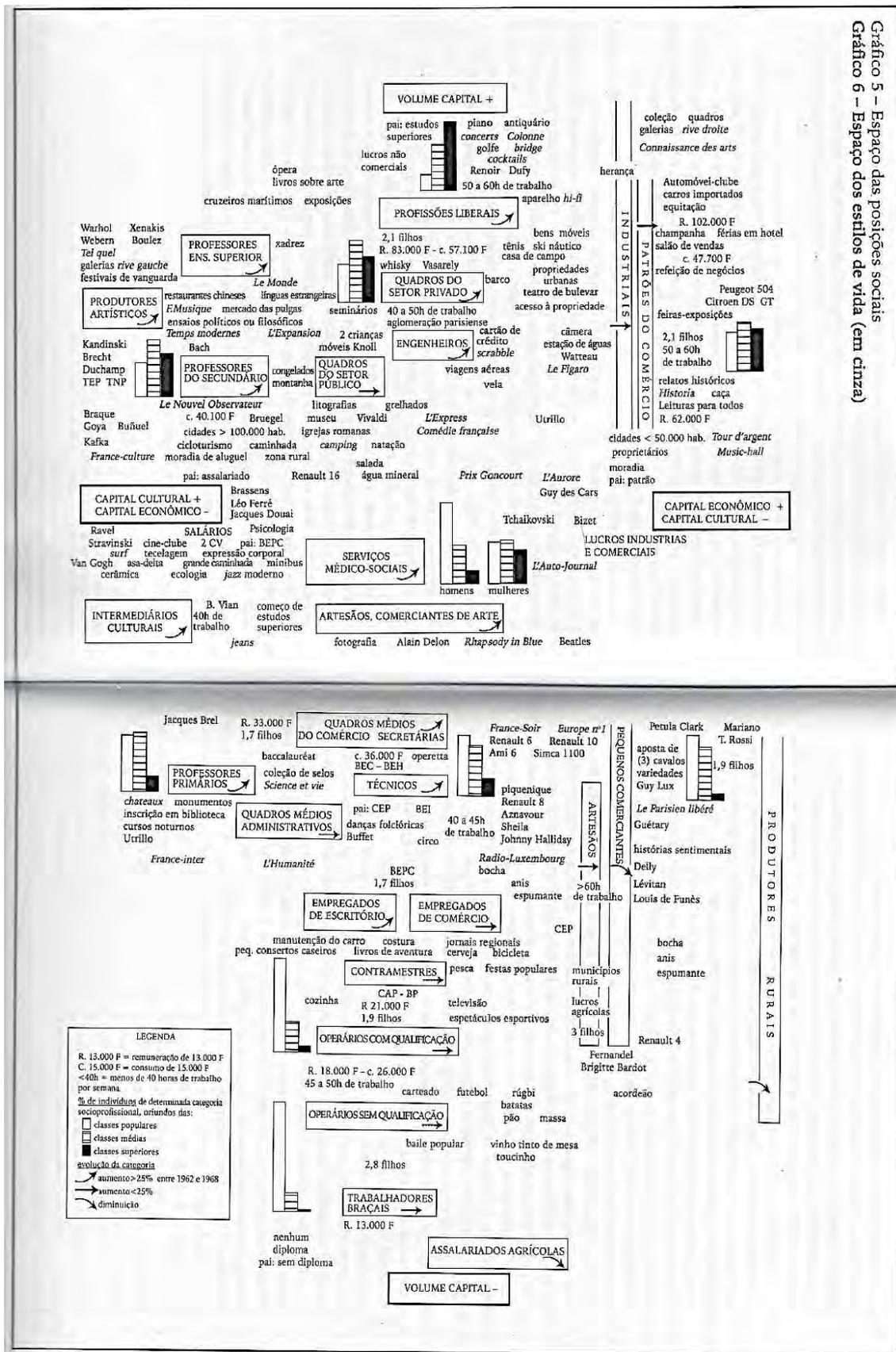
A contribuição deixada por Bourdieu ao nosso objeto de estudo – isto é, às relações entre literatura e sociedade, e, mais internamente, à elaboração poética das assimetrias sociais – deve-se à importância que o sociólogo conferia à diferenciação simbólica das classes sociais. Em *A distinção* erguerá o que consideramos ser uma das mais completas abordagens já feitas em teoria das classes sociais. Baseando-se em ampla pesquisa empírica da sociedade francesa dos anos 1960 e 1970, em que combina

análise estatística, entrevistas em profundidade e observações etnográficas para mapear taxas de competência cultural nas diversas classes e frações de classes, Bourdieu elaborou uma complexa teoria da sedimentação de disposições capazes de situar socialmente aqueles que são seus depositários.

A empreitada culmina em um mapa social cujas leis – e, sim, a gravidade dos determinismos é acachapante – respondem ao volume e estrutura (distribuição/organização composicional) de capitais – econômico, cultural e social – que é particular a cada grupo social e indivíduo. Bourdieu pôde observar que os agentes, em luta por recursos muitas vezes escassos, buscavam sempre privilegiar “a espécie de capital de que se está mais bem provido” numa luta pela “imposição do princípio de dominação dominante” (BOURDIEU, 2007, p. 291). Dessa maneira, o espaço das posições sociais cindiu-se entre os mais providos e os mais carentes dos três tipos de capitais essenciais. No polo de baixo, assalariados em geral (e também os subproletários), não agraciados com o horizonte profissional e social – e aí incluem-se a competência técnica ou cultural e a renda econômica – destravado por diplomas escolares e/ou heranças culturais ou econômicas. No polo de cima, os profissionais liberais (médicos e advogados, por exemplo), os profissionais da cultura (artistas, professores universitários, entre outros) e os industriais, financistas ou patrões do comércio.

Mas a descrição das diferenças primárias – “aquelas que estabelecem a distinção entre as grandes classes de condições de existência” (superiores, médias e populares) e “encontram sua origem no *volume global do capital* [...] como conjunto de recursos e poderes efetivamente utilizáveis” (BOURDIEU, 2007, p. 107) – não basta para aproximarmos da complexidade do mundo social em análise; nesse escorço grosseiro há nuances centrais, que valem o esforço de aprofundamento. De modo que cada polo no espaço das posições tende a cindir-se de novo, mas agora horizontalmente (já que o volume *global* de capital permanece estável, isto é, alto ou baixo dependendo do polo em tela), de acordo com a estrutura composicional de capitais que a trajetória de cada sujeito define. Para uma visualização *espacial* do modelo teórico, é imprescindível ver o mapa, reproduzido abaixo (imagem 1), que os dados franceses perquiridos por Bourdieu originaram.

Imagem 1: Espaços das posições sociais e dos estilos de vida (BOURDIEU, 2007, p. 118-119).



Há, no polo superior, em que todos são proprietários ou proprietários em potencial, diferença no grau de investimento que cada capital deve receber. Por questão de tempo e herança familiar, o agente melhor provido de bens econômicos (imóveis ou monetários) distancia-se “naturalmente” do investimento cultural ou acadêmico e mantém seu capital social – isto é, as relações em rede que, de modo recíproco, facilitam a conversão lucrativa do tipo de capital em estoque – em linha com o “espaço dos possíveis” que frequenta. Do outro lado no campo das classes dominantes – e este é o lado dos dominados entre dominantes<sup>3</sup> –, a elite cultural tem sua renda vinculada à capacidade técnica que os títulos de nobreza cultural (escolar ou de origem familiar) atestam. Se há tal dependência, seus investimentos, de tempo, sobretudo, duplicam-se sobre o que os diferencia, afastando-os, outrossim, de maneira “lógica”, do acúmulo econômico que demandaria, inclusive, outra qualidade de capital social.

Da mesma forma, entre os dominados, as variações possíveis definem-se na aferição do volume global de capital estocado bem como na sua estrutura composicional, que são projeções de uma trajetória passada e serão projetados como “potencial” futuro. Tais variações relacionam-se com o espaço geográfico ocupado: no caso, por exemplo, de pequenos produtores rurais, o investimento econômico sobrepor-se-á a qualquer tentativa de ilustração que a cidade acabaria por demandar de sua prole (BOURDIEU, 2007, p. 114). É que o desenho físico e mental dos espaços percorridos é resultado da luta pelo princípio legítimo de dominação, resultado dos interesses dos agentes que os ocupam, palco de *habitus* em polêmica, de “estilos de vida” incorporados e demandantes.

Para restituir, tão completamente quanto possível, as condições sociais de produção do *habitus*, convém considerar [...] que uma *trajetória social* representa a *combinação* da evolução, no decorrer da vida do *ego*, do volume de seu capital que pode ser descrito, *de modo bastante grosseiro*, como crescente, decrescente ou estacionário, do volume de cada uma das espécies – tributárias das mesmas distinções – portanto, da estrutura do capital (um volume global constante pode dissimular uma transformação da estrutura) e, do mesmo modo, do volume e da estrutura dos patrimônios paternos e maternos, além de seus respectivos pesos sob suas diferentes espécies – por exemplo, dessimetria em favor do pai no tocante ao capital econômico e em favor da mãe relativamente ao capital

---

<sup>3</sup> Os intelectuais, por exemplo. São dominados entre dominantes posto que seu volume *global* de capitais é inferior, mas também pelo domínio e prestígio superlativos – bem como todo tipo de conversão lucrativa que permitem – do capital econômico e do capital social de base econômica no capitalismo de nossos dias.

cultural, ou o inverso, ou equivalência –, portanto, do volume e da estrutura do capital dos avós paterno e materno. (BOURDIEU, 2007, p. 517-518)

É notável como tal programa de análise aproxima-se da biografia de Flaubert que o último Jean-Paul Sartre, materialista, escreveu. Na esquematização inicial de *Questões de método* (2002), posteriormente desenvolvida em *O idiota da família*, o filósofo francês empreendia uma aproximação da matéria que, em muitos momentos, assume a objetivação *sociológica* do que analisa sem que a encare negativamente como redução. Sartre alerta que a conjunção entre realismo literário e idealidade artística, responsável por afastar o estilo flaubertiano tanto dos naturalismos transparentes que rejeitava (veja-se por exemplo, na pintura, um Courbet<sup>4</sup>), mas, *ao mesmo tempo*, impedir que a referencialidade fosse subjugada – movimento contraditório cuja solução, que se poderia chamar *realismo artístico*, fundamenta, hoje, a fama de Flaubert, isto é, sua *distinção* ou diferença –, deve ser procurada na tensão familiar entre o pai – cirurgião pequeno-burguês e filho da Revolução Francesa, cujo “espírito” racional e científico era saliente como as dissecações que mantinha em seu laboratório –, a mãe – aparentada com a nobreza, a partir de quem Flaubert, quando criança, sofre uma influência “elevada”, divisa os “mitos sintéticos da religião” (SARTRE, 2002, p. 110) e as pompas da monarquia que pretendia renascer –, e os irmãos – a mais nova, morta precocemente, experiência tanto mais forte na medida em que o ateísmo do pai reprimia as sublimações possíveis ao filho; e o mais velho, “brilhante aluno na Faculdade de Medicina” (SARTRE, 2002, p. 56), transformado logo em objeto de aversão, caminho de mediania dourada do qual Flaubert queria-se distante. O resultado dessa particularização, em Flaubert, de trajetórias historicamente definidas, diz Sartre, “devia se unir em uma atitude complexa [...]. A mistura explosiva de cientificismo ingênuo com religião sem Deus [...] que ele tenta superar pelo amor da arte formal” (SARTRE, 2002, p. 57). Mais tarde, em *As regras da arte*, será a vez de Bourdieu analisar o estilo flaubertiano, chegando a conclusões próximas, como veremos.

Voltando ao modelo teórico proposto em *A distinção*, temos, na “segunda dimensão”, o deslocamento conforme a espécie de capital de que se está melhor ou pior provido, e, portanto, o movimento se dá, como o mapa reproduzido mais acima aponta,

---

<sup>4</sup> Na comparação bourdieusiana n’*As regras da arte*: Gustave Courbet, “*mutatis mutandis*, está um pouco para Manet como Champfleury para Flaubert” (BOURDIEU, 1996, p. 116).

no eixo horizontal do polo analisado: ou maior acúmulo de patrimônio cultural ou de capital econômico ou mesmo o equilíbrio entre as duas espécies (é o caso, por exemplo, dos profissionais liberais, cuja composição do capital global costuma ter fontes mais ou menos similares nos patrimônios cultural e econômico, sem que se distingam, no entanto, pelo super-acúmulo de uma espécie ou outra). As diferenças em segundo grau, portanto, permitem sondar as *frações de classe* cuja “estrutura patrimonial”, ou forma “de distribuição de seu capital global entre as espécies de capital” (BOURDIEU, 2007, p. 108), varia de modo constituinte.

Nesse arsenal teórico que será indispensável à análise promovida por *As regras da arte*, outro conceito importante é o de “campo social”. Os diferentes campos surgem de capitais específicos que devem inter-relacionar agentes mais ou menos providos daquela “riqueza”. Hierarquizam-se nessa assimetria e seus expedientes, formalmente e por diferenciação, nutrem-se de tal desnível. É o caso do campo literário francês, em formação – autonomização – no século XIX, que discutiremos em breve como modelo de uma teoria literária bourdieusiana.

Por ora, basta indicar que o *habitus* – derivativo das estruturas de classe incorporadas – só é inteligível em conjunção com o campo social em que atua e no qual polemiza na busca pela conversão lucrativa do patrimônio em estoque. Não há *habitus* sem a história pretérita de sua sedimentação, e, portanto, tanto a liberdade quanto a criação individuais são ilusionismos que não passam de reestruturações, audaciosas ou não, do campo em que se está condicionado a participar e investir.

As disposições de classe saturadas no *habitus* vão definir desde a postura corporal à dieta e percepção de gosto. Tal diferenciação tem a ver primariamente com a “distância da necessidade” lograda pelo agente (BOURDIEU, 2007, p. 13).

O princípio das diferenças mais importantes na ordem do estilo de vida [...] reside nas variações da distância objetiva e subjetiva ao mundo, a suas restrições materiais e urgências temporais. A exemplo da disposição estética que é uma das suas dimensões, a disposição distante, desligada ou desenvolta em relação ao mundo ou aos outros, disposição que mal se pode designar por subjetiva já que ela é objetividade interiorizada, só pode se constituir em condições de existência relativamente desembaraçadas da urgência. A submissão à necessidade que [...] leva as classes populares a uma “estética” pragmática e funcionalista, recusando a gratuidade e a futilidade dos exercícios formais e de toda espécie de arte pela arte, encontra-se, também, na origem de todas as escolhas da existência cotidiana [...] que impõe a exclusão, como se tratasse de “loucuras”, das intenções propriamente estéticas. (BOURDIEU, 2007, p. 352-353)

É possível divisar no trecho acima a complexidade de variáveis que devem ser levadas em conta quando se pensa o mundo social. Isso porque, dentre muitos outros expedientes de reprodução social, um dos mais esquivos é talvez o mais central: aquele que transforma a necessidade em virtude. Não só responsável, por exemplo, pelo ascetismo da classe média estabelecida (veja-se no Max Weber d' *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*), ou pelo pragmatismo dos pobres, inclui as lutas pelo princípio legítimo de dominação nas quais se digladiam, *nos extremos* do polo social superior, ricos incultos e eruditos depauperados.

### ***As regras da arte: autonomização mediada da forma literária***

Para voltarmos à discussão e ao empenho de integração da sociologia de Bourdieu ao marxismo, vimos que, irmanado ao pensamento materialista na denúncia das “falácias escolásticas” e de sua distância “das relações e das práticas do mundo concreto”, o autor francês “elaborou o que Marx deixara sem elaborar, a saber, as chamadas superestruturas sociais” (BURAWOY, 2010, p. 15-16). No entanto, como notou com argúcia o filósofo Yvon Quiniou (2000, p. 56-57), a tradição que se apoderou das intuições originais de Marx e Engels, “para compreender nesse terreno as obras intelectuais ou estéticas”, não raro naufraga no esquematismo – na “redução ao contexto”. De modo alternativo, o sociólogo francês vai além, posto que não apenas rebate a obra analisada sobre o contexto sócio-histórico e sociopolítico: indica a especificidade *mediada* de sua produção.

Uma obra pertence em primeiro lugar a um “campo” próprio, que tem suas leis específicas de produção, e ela só pode ser relacionada ao contexto sócio-histórico pela sua inscrição nesse campo, mediatamente, portanto, sem que se possa considerá-la como um simples “reflexo” de interesses sociais. (QUINIOU, 2000, p. 57)

O programa não é fácil e privilegia a autonomia da obra e o sedimento formal ali expresso. Para realizá-lo, Bourdieu toma como objeto analítico a emergência do campo literário francês no Segundo Império (1852-1870) – período *heroico* de autonomização – e, posteriormente, propõe um modelo de seu *estado* no final do século XIX – no qual ergue-se, como veremos, uma *estrutura dualista*.

A diferenciação cultural – uma expansão do mercado dos bens culturais (BOURDIEU, 1996, p. 74) –, que permitirá a constituição de um campo literário autônomo<sup>5</sup> na França e nos demais países por ela influenciados, reage à expansão industrial e às “fortunas dos novos dominantes, industriais a quem as transformações técnicas e os apoios do Estado oferecem lucros sem precedentes e que por vezes não passam de especuladores”; e reage à forte proporção de homens de negócios no Corpo Legislativo, fato instaurador de “ligações íntimas entre o mundo político e um mundo econômico que progressivamente se vai apoderando da imprensa, cada vez mais lida e cada vez mais rendosa” (BOURDIEU, 1996, p. 69). A esse triunfo construído sobre o sangue dos insurrectos de 1848 – cujo resultado foi “uma mudança radical no seio da ideologia burguesa”: o humanismo liberal e o otimismo pré-1848 dão lugar ao anti-humanismo (OEHLER, 2004, p. 13) –, Napoleão III corresponde com a exaltação da arte conformista, sensível à burocracia instalada que o sobrinho de Bonaparte queria fidelizar.

Estamos longe das sociedades eruditas e dos clubes da sociedade aristocrática do século XVIII ou mesmo da Restauração [1814-1830] [...] quer se trate da dependência direta perante o comanditário [...] ou [...] da fidelidade a um mecenas [...]. Trata-se doravante de uma [...] *subordinação estrutural*, que se impõe muito desigualmente aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: por um lado, o mercado, cujas sanções ou imposições se exercem sobre as atividades literárias ou diretamente, através dos números de vendas, o número de entradas etc., ou indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição [...] e todas as formas de literatura industrial; por outro, as relações duradouras, assentes nas afinidades de estilo de vida e de sistema de valores, que [...] unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado. (BOURDIEU, 1996, p. 69-70)

A generosidade estatal transfigurava-se em “política deliberadamente hostil” quando em matéria de poesia romântica, boêmia e/ou rebelde. Havia “as perseguições contra os editores como Poulet-Malassis, que publicara toda a vanguarda [...], designadamente Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, e que foi levado à falência e condenado à prisão por dívidas” (BOURDIEU, 1996, p. 70). Sem querer entrar na filigrana conjuntural que Bourdieu ergue em sua análise do Segundo Império, cuja documentação n’*As regras da arte* é extensa e detalhada, cumpre apontar que o quadro brevemente esboçado, de expansão/diferenciação econômica e cultural, que

---

<sup>5</sup> Evidentemente que tal autonomia é sempre *relativa*.

amplia as cicatrizes sociais deixadas pela transição da classe dominante à sua fase apologética, vai desenhando os limites e as trincheiras do campo literário francês, do qual o sociólogo almeja extrair invariantes mais ou menos estruturais à dinâmica social tal como conhecemos hoje no mundo ocidentalizado.

A ocasião é igualmente, por afluxo de um contingente populacional jovem que chega a Paris ou provém das classes médias e populares da capital, de emergência da “nova intelligentsia proletaróide”, como Bourdieu (1996, p. 38; p. 74-76; p. 289), inspirado em definição de Weber, nomeia essa camada social sem fortuna e sem relações (capital social), chamando a atenção para sua tendência voluntarista ou aspiracional. As oposições afirmam-se segundo a trajetória e a estrutura patrimonial dos sujeitos que interagem, mecanismo detalhado na leitura anterior d’*A distinção*. Entre o conformismo altamente rendoso da arte burguesa e o furor esteta, capaz de aguentar-se social e economicamente frente às sanções mercadológicas, sociais e políticas, posicionar-se-ão, por vezes oscilantes, segundo a conjuntura, produtores com volumes globais de capital divergentes.

Não obstante, as grandes revoluções artísticas, responsáveis, entre outros feitos notórios, por desligar a religião da arte, laicizando o escritor e seu público (SARTRE, 1999, p. 69), não provêm, como destaca Bourdieu (1996, p. 137), nem dos temporalmente dominantes, que “nada têm a objetar a uma ordem que os consagra”, nem tampouco dos “simplesmente dominados, cujas condições de existência e cujas disposições representam muitas vezes uma condenação a uma prática rotineira da literatura e que podem servir de tropa tanto aos heresiarcas como aos zeladores da ordem simbólica”. Neste ponto, é central o papel de Gustave Flaubert na economia teórica d’*As regras da arte*. Por meio da leitura detida d’*A educação sentimental* (2009), o quadro que o esteta francês pinta das desilusões da geração de 1848 é desvelado através das lutas internas ao campo que ele, como ninguém, estava em condições de alçar a outro patamar autônomo.

Como não supor que a experiência política desta geração, com o malogro da Revolução de 1848 e o golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte, seguido pela longa desolação do Segundo Império, tenha desempenhado o seu papel na elaboração da visão desencantada do mundo político e social que caminha a par do culto da arte pela arte? Esta religião exclusiva é o último recurso daqueles que recusam a submissão e a demissão. (BOURDIEU, 1996, p. 80)

A burguesia francesa (e as europeias, no geral), com o massacre dos operários parisienses insurrectos<sup>6</sup>, ficava, finalmente, obrigada a reconhecer, como lembra Roberto Schwarz (2012, p. 177-178) aludindo às clássicas interpretações marxistas, o “particularismo do próprio interesse” e mais, percebe que “seus recursos intelectuais e morais, forjados em nome do Homem, isto é, contra o feudalismo, agora haviam se voltado contra ela própria e serviam ao seu novo inimigo”. Por conseguinte, é nessa condição histórica, das mais agudas da sociedade moderna, que Flaubert cunhará um *estilo* e uma *posição*, até aquele momento, segundo Bourdieu, inéditos. A incrível homologia com seu protagonista – Frédéric Moreau – é o ponto de partida para Bourdieu. Reconhecerá na indeterminação social desse personagem tão caro a Flaubert – Moreau é incapaz de fazer render a fortuna que herdou, tornando-se burguês falhado e recusando também, na outra frente, suas veleidades artísticas, nunca completamente *assumidas* – não, como de costume, “uma dessas projeções complacentes e ingênuas de gênero autobiográfico”, mas, pela própria restituição do campo de poder em que Flaubert se situava enquanto modelo imanente ao espaço social descrito em *A educação sentimental*, como “uma operação de *objetivação de si*, de auto-análise” e, portanto, de “socioanálise”: “Flaubert separa-se de Frédéric, da indeterminação e da impotência que o definem, no próprio ato de escrever a história de Frédéric, cuja impotência se manifesta, entre outras coisas, pela sua incapacidade de escrever, de se tornar escritor” (BOURDIEU, 1996, p. 46).

Ao mundo burguês que se lhe oferece na condição de ser herdado pela própria herança, Frédéric opõe além da divisão *adolescente* entre a arte e o dinheiro, uma trajetória de declínio econômico (que converte em renúncia pretensamente eletiva [BOURDIEU, 1996, p. 50]). Ao contrário, o criador de Frédéric já há muito livrara-se

---

<sup>6</sup> Para mais informações a respeito, é necessário consultar, de Karl Marx (1977), “As lutas de classes na França de 1848 a 1850”. Vale a pena reproduzir, por imprescindível, uma de suas sínteses sobre a conjuntura: “Ao transformar a sua sepultura em berço da *República burguesa* [a Segunda República – 1848-1852], o proletariado obrigara esta [...] a manifestar-se na sua forma pura, como o Estado cujo fim confessado é eternizar a dominação do capital e a escravidão do trabalho. Tendo constantemente diante de si o seu inimigo, cheio de cicatrizes, irreconciliável e invencível – invencível, porque a sua existência é a condição da própria vida da burguesia –, a dominação burguesa, livre de todas as peias, tinha de converter-se em *terrorismo burguês*. E uma vez eliminado provisoriamente da cena o proletariado e reconhecida oficialmente a ditadura burguesa, as camadas médias da sociedade burguesa, a pequena burguesia e a classe camponesa, à medida que a sua situação se tornava mais insuportável e se aguçava o seu antagonismo com a burguesia, tinham de unir-se cada vez mais ao proletariado. Do mesmo modo que antes encontraram no ascenso deste a causa das suas misérias [ajudando com furor a calá-lo em junho de 1848], agora tinham de encontrá-la na sua derrota” (MARX, 1977, p. 131).

da ambivalência depositada em seu herói. Recusado o destino banal e dourado do irmão mais velho, como visto mais acima, dedica-se ao ofício com “o rigor de uma disciplina de vida e de trabalho extremamente restrita” que, se pressupõe certa abastança (novamente, o tempo!), exige igualmente de Flaubert o celibato, sendo característica, antes, do cientista e do erudito (BOURDIEU, 1996, p. 137). Essa impaciência com limites sociais e estéticos – e o sociólogo cita sempre o par que Charles Baudelaire faz com nosso autor – voltará a elaboração formal sobre si mesma, exigirá autonomia frente à diversidade disponível de discursos; fruto de disposições aristocráticas, “associadas frequentemente a uma origem social privilegiada”, mas fortemente marcada pela época do terrorismo burguês (nas palavras de Marx), tal “intolerância altaneira perante qualquer compromisso com o século” – negação de um ponto de vista narrativo que remetesse à palavra do pai, em conjunção contraditória com o total desprovimento “de ilusões acerca do ‘povo’” – sustentará, outrossim, a “invenção de uma nova personagem social, a do grande artista profissional” (BOURDIEU, 1996, p. 137-138).

Tal programa estético movia-se tanto contra o realismo que ignora sua verdadeira matéria, a linguagem (Bourdieu cita Champfleury), quanto contra a idealidade artificial dos representantes da “Arte Pura” (Bourdieu cita Théophile Gautier e depois dele os parnasianos); tinha por tarefa a “colisão dos opostos” e não sua simples conciliação (apaziguadora; temperada; enfim, pequeno-burguesa). O fenômeno, de que Sartre, como vimos, já notara as consequências com acurácia, foi responsável pela recepção crítica equivocada das obras flaubertianas, e particularmente d’*A educação sentimental*. Recepção esta que aplicava aos romances do escritor justamente “os princípios de divisão” que sua poética havia levado à falência (BOURDIEU, 1996, p. 120-121).

A posição difícil, de deslocamento e “solidão absoluta”, faz avançar como nenhuma outra problemáticas comuns que, no entanto, restavam estanques e socialmente servis aos grupos em que se dividiam. Ainda hoje, com efeito, debatem-se progressismos políticos e sociais que são esteticamente conservadores e estéticas avançadas perdidas no mar deprimido do reacionarismo.

N’*A educação sentimental*, a exigência escritural que quase leva Flaubert à loucura é a mesma que constrói cenas antológicas do terrorismo burguês parisiense, como a que expõe a ignomínia do Senhor Roque, cuja riqueza nova (era filho de um criado), baseada em expedientes espúrios, requeria da filha – Louise Roque – que

desposasse Frédéric, aparentado, pelo lado materno, à nobreza... (FLAUBERT, 2009, p. 242). Vale a pena, apesar de sua longa extensão, transcrever o trecho, certamente o mais forte do romance, que se passa da noite do dia 26 para 27 de junho de 1848:

Foram, em geral, implacáveis. [...] Era o medo que extravasara. Vingavam-se [...] dos jornais, dos clubes, das concentrações populares, das doutrinas, de tudo quanto era motivo de exasperação, havia três meses [...]. O Senhor Roque tinha-se tornado valente, quase temerário. Tendo chegado a Paris no dia 26 [...], juntara-se aos guardas nacionais acampados nas Tulherias; e ficou muito contente por ser posto de sentinela [...]. Ali, pelo menos, tinha-a debaixo de si, àquela canalha! [...] [U]m adolescente [...] pôs-se junto às grades, pedindo pão. [...] O Senhor Roque [...] [p]ara meter medo, apontou-lhes a arma; e, empurrado até à abóboda pela multidão que o asfixiava, o adolescente, de cabeça deitada para trás, gritou uma vez mais:

– Pão!

– Pronto, aqui o tens! – disse o Senhor Roque, disparando a arma.

[...] À beira da selha via-se apenas uma coisa esbranquiçada. Depois disso, o Senhor Roque voltou para casa; porque possuía, na Rua Saint-Martin, [...] um apartamento; e os prejuízos que a insurreição causara à fachada do seu prédio não tinham deixado de contribuir para o enfurecer. Pareceu-lhe, quando tornou a vê-la, que tinha exagerado os danos. O seu ato há pouco apaziguava-o, como se fosse uma indenização. [...] O dono da pensão em frente trouxe a sopa. Mas o Senhor Roque tinha sofrido uma emoção demasiado violenta [...] e à sobremesa teve uma espécie de delíquio. [...] Depois de metido na cama, [...] reclamou o maior número possível de cobertores, para suar. Suspirava e gemia.

– Obrigado, minha boa Catherine [criada]! Beija o teu pai, minha franguinha! Ah! Estas revoluções!

E, como a filha lhe ralasse por se preocupar tanto com ela a ponto de adoecer, ele replicou:

– Sim! Tens razão! Mas é mais forte que eu! Sou demasiado sensível! (FLAUBERT, 2009, p. 331-333)

O conteúdo, no auge da exasperação, não cede a arroubos emotivos que contaminem seu efeito; controlado por uma “vigilância extrema através da qual Flaubert controla a distância inerente à situação do narrador”, impedindo que sejam localizadas por vias demasiado diretas as projeções do pensamento autoral, dá origem a uma série de procedimentos estilísticos sobre os quais já se debruçaram, entre outros, Gérard Genette e Roland Barthes. É o caso do encadeamento do estilo direto, indireto e indireto livre; do uso repetido do “como se”; e do assíndeto generalizado, para citar apenas os mais salientes (BOURDIEU, 1996, p. 53-54).

Seja no caso da distância que o sujeito da narração imprime em relação ao objeto narrativo (via tipo discursivo); seja no desenho de quadros hipotéticos que geram suspensão (supositiva) e, outra vez, distância em relação às personagens, isto é, aos seus *prováveis* pensamentos (via “como se”); seja, enfim, na supressão das partículas de

ligação, que marca o recuo do autor e sua negativa de estabelecer cadeias causais (via assíndeto generalizado), ergue-se um edifício da impassibilidade narrativa, exercício de “equivocidade radical” (SCHWARZ, 2012, p. 179), que responde, assim como no caso de Baudelaire, ao descrédito da voz burguesa; descrédito esse que os dois autores estavam, no caso francês, melhor *posicionados* para enfrentar.

É assim que nas páginas d’*A educação sentimental*, para além do trecho que transcrevemos, Flaubert igualmente faz com que o herói, Frédéric, se retire de Paris bem no momento da insurreição para regalar-se em companhia de uma cortesã. As cenas – definitivas no que tangem à sua indeterminação social, aquela mesma que o esteta francês superou *na* escrita – são baseadas em descrição extensiva e plácida da natureza nos arredores da capital francesa (Fontainebleau). A caracterização dessa fuga covarde de Moreau é suplementada, ademais, por informações desencontradas que chegam de Paris e deixam no ar uma temeridade difusa (FLAUBERT, 2009, p. 315-327). “Burguês furiosamente antiburguês” (BOURDIEU, 1996, p. 138), Flaubert abre sua formulação de maneira a permitir “também a outra leitura, a reprimida, dando expressão [...] ao choque histórico” (SCHWARZ, 2012, p. 179).

O logro flaubertiano, tão importante ainda hoje a analistas das relações entre literatura e sociedade, alçou, de fato, o campo literário estudado por Bourdieu a outro patamar: àquele em que a autoconsciência e autorreflexividade constituem-se em peças fundamentais de autonomia frente ao espaço social – o do poder – em que operam. Sendo senhor da totalidade de posições com as quais polemizava em duras críticas e dominando seu capital específico “muito mais completamente do que os seus contemporâneos” (BOURDIEU, 1996, p. 126), Flaubert *encarna* pessoalmente uma lógica de independência que mais tarde será rotinizada, ainda que a cooptação e a vulnerabilidade façam-se presentes de maneira prática.

Os progressos do campo literário no sentido da autonomia são assinalados pelo fato da [...] hierarquia entre os gêneros (e os autores), segundo os critérios específicos do juízo dos pares, ser quase exatamente inversa da hierarquia segundo o sucesso comercial. Isto por contraste com o que se observava no século XVII, quando as duas hierarquias tendencialmente se confundiam, sendo os mais consagrados dos homens de letras, sobretudo os poetas e eruditos, os mais bem-dotados de pensões e benefícios. (BOURDIEU, 1996, p. 140)

Voltado, portanto, agora, à lógica de reconhecimento específico, em um trabalho que deve se dar mais sobre a tradição artística e literária do que sobre qualquer outra variação heteronômica concorrente, o campo literário segue reagindo às pressões vindas das camadas populares que ascendem em capital cultural: o naturalismo encabeçado por Émile Zola é seu corolário, assim como as exaltações espiritualistas – a poesia simbolista e o romance psicológico, por exemplo – tentam fazer frente a esse movimento (que, no entanto, entra em crise quando desaparecem as condições que “tinham favorecido o acesso de novas categorias sociais ao consumo e, paralelamente, à produção” [BOURDIEU, 1996, p. 154-155]). O campo que se estabelece, dispõe de seus materiais – os usos especiais da língua – numa chave de diferenciação que opera no interior dos gêneros literários. Conforme a explicação de Bourdieu:

[D]esenvolve-se no interior de cada gênero, um setor mais autônomo – [...] uma vanguarda. Cada um dos gêneros tende a clivar-se num setor de pesquisa e num setor comercial [...]. Este processo de diferenciação [...] é acompanhado por um processo de unificação do conjunto dos gêneros, isto é, do campo literário, que tende cada vez mais a organizar-se em torno de oposições comuns, por exemplo, nos anos de 1880, a do naturalismo e do simbolismo: com efeito, cada um dos setores opostos de cada subcampo [...] tende a tornar-se mais próximo do setor homólogo dos outros gêneros [...] do que do polo oposto do mesmo subcampo. Por outras palavras, a oposição entre os gêneros perde parte da sua eficácia estruturante em benefício da oposição entre os dois polos presentes em cada subcampo: o polo da produção pura, onde os produtores tendem a ter por clientes apenas os outros produtores (que são também concorrentes) [...] [e] o polo da grande produção, subordinado às expectativas do grande público. (BOURDIEU, 1996, p. 147)

Nessa objetivação sociológica em que divisamos de imediato a situação brasileira contemporânea, bem como também de qualquer outro país com níveis razoáveis de diferenciação da produção cultural, o *setor de pesquisa* é o mais valoroso para o desenvolvimento do campo literário – isto é, para sua autonomia frente às coerções instrumentalizantes (autonomia essa que imprimirá velocidade de cruzeiro à transformação de materiais que antes, como vimos, prestavam contas a outros senhores). O que aí será revolucionado, na melhor das hipóteses – e, aqui, indicamos o quão raro é tal movimento –, mais tarde servirá, decerto, aos poderes temporais; a estes, a vulgarização dos experimentos é via renovada para a exploração e mistificação sociais. Claro que não podemos esquecer que o *setor de pesquisa* é dos mais eficientes em transformar sua necessidade em virtude. Como em Flaubert e Baudelaire, a instabilidade econômica, verdadeiramente amargada, é *ponte* para a contraposição virtuosa do

trabalho simbólico, numa espécie de “inversão imaginária da falência das ambições temporais” (BOURDIEU, 1996, p. 50). Com isso, queremos apenas deixar claro que o escrutínio atento das situações, ao invés de atribuir valor de maneira irrefletida e ser usado pelos objetos de análise, deve antes investigar as razões comezinhas dos investimentos grandiosos; caso neguemos proceder a essa objetivação, incluindo-a no resultado crítico, seremos, de igual maneira, agentes de mistificação; ou, pior, narcisos por procuração (BOURDIEU, 1996, p. 221).

## Conclusão

A prática sociológica de Bourdieu, da qual vislumbramos momentos importantes, igualmente lutava por autonomizar-se, sobretudo a partir da criação de uma rede taxionômica própria, e, talvez, paradoxal e sensivelmente seja esse o seu calcanhar de aquiles, pois há nela, como notou Yvon Quiniou (2000, p. 47), o risco de que “a conflitualidade ou o princípio da divisão social designem uma espécie de ‘transcendental concreto’ ou de ‘invariante’ sobre qual a prática humana não poderia ter ascendência”. Por esses motivos que aprofundam a questão emancipatória, ou, se preferir, as relações entre teoria e prática, que Michael Burawoy (2010, p. 21) verá em Bourdieu um “marxismo embrionário”. Essa ausência de um “horizonte negativo” (RODRIGUES, 2013, p. 16) só pode ser destravada por uma filosofia da história que vislumbre além do ponto de estratificação social em que estamos, isto é, além do *regime de classes* e do modo de produção – o burguês moderno – que o originou e contém em si a sua superação, mesmo que nossas gerações estejam fadadas a não creditar à experiência atual toda transitoriedade ou contingência que marcam a evolução histórica (MARX, 2008, p. 48).

Da mesma forma, se coube à prática literária moderna expandir seu campo a partir de uma especificação formal cada vez mais irreduzível – numa inversão simbólica das opressões temporais que sempre sofrera –, não basta apenas transformar as próprias conquistas e a tradição por elas erguida em mediação principal de qualquer lance na sua história presente e futura. Pois a verdadeira dificuldade de uma teoria literária materialista é apenas nascente: não se esgota com a autonomia social das letras, antes

questiona seus fundamentos históricos e de classe, aferindo a cada passo a situação de luta.

### Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand, 1989 [1987], p. 17-58.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1996 [1992].
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Trad. Cássia da Silveira e Denise Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004 [1987].
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007 [1979].
- BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Trad. Ione Valle e Nilton Valle. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011 [1984].
- BRAGA, Ruy. Apresentação. In: BURAWOY, Michael. *O marxismo encontra Bourdieu*. Campinas. Ed. Unicamp, 2010, p. 7-10.
- BURAWOY, Michael. *O marxismo encontra Bourdieu*. Org. Ruy Braga. Trad. Fernando Rogério Jardim. Campinas: Ed. Unicamp, 2010
- CALLINICOS, Alex. Social theory put to the test of politics: Pierre Bourdieu and Anthony Giddens. *New Left Review*, Londres, n. 236, p. 77-102, jul./ago. 1999.
- ENDERLE, Rubens. Sobre a tradução. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 17-19.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental: história de um jovem*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009 [1869].
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985 [1971].
- MARX, Karl. As lutas de classes na França de 1848 a 1850. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Textos*. São Paulo: Edições Sociais, v. 3, 1977 [1850], p. 111-198.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008 [1859].
- 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, Nélio Schneider e Luciano Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MIGUEL, Luís Felipe. Mecanismos de exclusão política e os limites da democracia liberal: uma conversa com Poulantzas, Offe e Bourdieu. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 98, p. 145-161, 2014.
- OEHLER, Dolf. O fracasso de 1848. In: *Terrenos vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 13-34.
- QUINIQU, Yvon. Das classes à ideologia: determinismo, materialismo e emancipação na obra de Pierre Bourdieu. *Crítica marxista*, São Paulo, v. 1, n. 11, p. 44-61, 2000 [1996].
- RODRIGUES, Lidiane S. Pierre Bourdieu: adversário aliado. In: 37º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 2013, Águas de Lindóia. Anais... Águas de Lindóia: ANPOCS, 2013. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-37-encontro/st/st11/8452-pierre-bourdieu-adversario-aliado/file>>. Acesso em: 08 dez. 2020.
- SADER, Emir. Apresentação. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 9-15.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999 [1948].
- SARTRE, Jean-Paul. *Questões de método*. In: \_\_\_\_\_. *Crítica da razão dialética: precedido por Questões de método*. Trad. Guilherme J. F. Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002 [1957], p. 19-123.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012 [1990].
- WACQUANT, Loïc. De l'idéologie à la violence symbolique: culture, classe et conscience chez Marx et Bourdieu. *Actuel Marx*, Paris, n. 20, p. 65-82, out. 1996a.
- WACQUANT, Loïc. Notes tardives sur le 'marxisme' de Bourdieu. *Actuel Marx*, Paris, n. 20, p. 83-90, out. 1996b.
- WACQUANT, Loïc. Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 96, p. 87-103, jul. 2013.

Recebido em 16/12/2020

Aceito em 15/04/2021

---

<sup>i</sup> **Gabriel Estides Delgado** é Pesquisador de Pós-Doutorado (Capes/PNPD) no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Doutor em Literatura (UnB).  
**E-mail:** gabrielestides@gmail.com

# PARA LER O MUNDO NAS PÁGINAS DA TERRA: UMA LEITURA SOCIOAMBIENTAL DE *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO

[TO READ THE WORLD ON THE PAGES OF THE EARTH:  
A SOCIO-ENVIRONMENTAL READING OF *TERRA SONÂMBULA*, BY MIA COUTO]

**JOSÉ WELTON FERREIRA DOS SANTOS JUNIOR<sup>i</sup>**

ORCID 0000-0002-6720-1064

Universidade do Estado da Bahia – Seabra, BA, Brasil

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

**REJANE VECCHIA DA ROCHA E SILVA<sup>ii</sup>**

ORCID 0000-0003-4851-7298

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

**Resumo:** Este texto pretende investigar a produção ficcional de Mia Couto em diálogo com sua produção não-ficcional, mapeando possíveis relações entre literatura e meio ambiente. Para tanto, a partir de uma perspectiva comparada e interdisciplinar, o romance *Terra Sonâmbula* (2007) e alguns textos não-ficcionais presentes na coletânea *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções* (2011) serão confrontados com as formulações teóricas da Ecologia Política, a fim de problematizar as perspectivas socioambientais presentes nos textos de Couto em diálogo com alguns agenciamentos políticos a partir da experiência histórica de Moçambique.

**Palavras-chave:** Literatura; Cultura; Meio ambiente; Moçambique

**Abstract:** This text aims to investigate Mia Couto's fictional production in dialogue with his non-fictional production, mapping possible links between literature and environment. Therefore, from a comparative and interdisciplinary perspective, the novel *Terra Sonâmbula* (2007) and some non-fictional texts present in the collection *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções* (2011) will be confronted with the theoretical formulations of Political Ecology, in order to problematize the socio-environmental perspectives present in Couto's texts in dialogue with some political agencies from the historical experience of Mozambique.

**Keywords:** Literature; Culture; Environment; Mozambique

## Introdução

Entre duas práticas discursivas aparentemente distantes, a biologia e a literatura, Mia Couto se afirma como uma das vozes mais destacadas da literatura moçambicana. Esta posição de fronteira, nos últimos anos, tem sido destacada como um dado fundamental para compreensão de sua obra, tendo em vista que a vivência como biólogo no território moçambicano emerge como referência para sua criação ficcional, reiterando o diálogo com as cosmovisões das populações locais, conforme o próprio autor, em relato autobiográfico, explica:

Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. Não sei falar com os mortos, perdi o contacto com os antepassados que nos concedem o sentido e a eternidade. Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas. Nesse território, eu não tenho apenas sonhos. Eu sou sonhável. (COUTO, 2011, p. 15)

No fragmento acima, retirado de um de seus textos não-ficcionais, é possível identificar a presença de temas que atravessam, com maior ou menor ênfase, sua produção. Moçambique, suas gentes, seu território e sua natureza se organizam em torno de um complexo sistema a partir do qual o autor questiona a realidade social, destacando as relações de contiguidade entre sujeitos, culturas e meio ambiente. Além disso, seus saberes incorporados ao texto literário representam um universo de sensibilidades para além do reducionismo operado pelo colonialismo e suas estratégias simbólicas e concretas de opressão.

Estaríamos, portanto, diante de um contexto histórico compreendido também como ecossistema, no qual as mais diferentes formas de vida manteriam uma relação de interdependência e de reciprocidade, traduzidas como linguagem e diversidade no interior da ficção. Nesse sentido, vale observar a justaposição entre uma explicação biológica e cultural para a diversidade quando o autor trata das dinâmicas entre línguas e culturas em Moçambique:

[...] as línguas salvam-se se a cultura em que se inserem se mantiver dinâmica. Do mesmo modo, as espécies se salvam se os seus habitats e os processos naturais forem preservados.

As culturas sobrevivem enquanto se mantiverem produtivas, enquanto forem sujeitos de mudança e elas próprias dialogarem e se mestiçarem com outras culturas. As línguas e as culturas fazem como as criaturas: trocam genes e inventam simbioses como respostas aos desafios do tempo e do ambiente. (COUTO, 2011, p. 16)

A partir da explicação de um processo biológico, o fragmento sinaliza para uma questão urgente do contexto moçambicano: a permanência das línguas nativas. Dessa forma, indica a possibilidade de reavaliação do contexto colonial e da construção da nação que situou a língua portuguesa em posição hegemônica, ameaçando, em certa medida, a existência das demais línguas. Contudo, a dinâmica de que fala Couto (2011) se efetua nas interações com a oralidade, que, no seu texto ficcional, aparece como dado que relativiza a hegemonia da língua portuguesa e investe em “simbioses” produtoras de um texto marcado pela diferença cultural. Nesse sentido, a cultura se torna espaço de tensões a partir do qual as comunidades locais reivindicam a afirmação de um patrimônio cultural (ZANIRATO; RIBEIRO, 2007).

É preciso considerar, ainda, o modo pelo qual o contexto socioambiental se define como elemento constitutivo das cosmovisões das populações camponesas, uma vez que a experiência histórica desse contingente ocorre em profundo diálogo com suas interações com a terra e com o território. Não à toa, a história de Moçambique em meio à luta de libertação, nos anos de 1960, tornou as *machambas* e as comunidades rurais símbolos de resistência ao colonialismo, fazendo emergir um projeto de nação aderido, até certo ponto, aos vínculos telúricos. Esse fato é frequentemente ressignificado na literatura moçambicana, tornando as populações rurais um importante elemento no complexo amálgama da nação. Na produção de Couto, isso pode ser evidenciado nas várias incursões simbólicas pelas narrativas da população rural de Moçambique.

Dessa maneira, as inquietações de Mia Couto articulam as práticas culturais antigas que configuram o cotidiano das pessoas naqueles contextos aos processos políticos e sociais que marcam a contemporaneidade dos Estados-nação africanos, considerando dinâmicas que movimentam jogos geopolíticos nas esferas interna e externa.

Em oposição a uma visão redutora e a divisões equivocadas, Couto (2005, p. 61) adverte: “A oposição entre o tradicional — visto como o lado puro e não contaminado da cultura africana — e o moderno é uma falsa contradição. Porque o imaginário rural é

também produto de trocas entre mundos culturais diferentes”. A textualidade de Couto, portanto, sinaliza para um complexo cenário no qual planos culturais diversos entram em diálogo, recusando dicotomias e apostando na potencialidade criadora das contradições e das descontinuidades.

Nesse sentido, o exame de sua produção ensaística, sobretudo seu livro *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções* (2011), aponta para um atual estágio de sua produção no qual sua atuação como biólogo tem sido reiterada, e as metáforas biológicas nela contidas indicam um roteiro para leitura de sua obra ficcional que é atravessada por uma geopolítica atenta às questões e aos debates socioambientais da contemporaneidade. Com isso, o exercício de leitura do romance *Terra Sonâmbula* (2007) aqui empreendido amplia as dimensões de sua fortuna crítica, ao passo que confere à ficção um papel decisivo para particularizar e subjetivar a questão socioambiental. Desse modo, o trânsito entre a ficção e as *interinvenções*, como o autor nomeia os textos híbridos que compõem sua segunda coletânea de textos não-ficcionais, se apresenta como uma possível articulação entre o universo biológico, cultural e histórico, evidenciando um movimento contemporâneo que, marcado pela interdisciplinaridade, pretende ler o mundo em termos complexos.

Segundo Eduardo Coutinho (2006), a Literatura Comparada tem como traço característico a transversalidade. Isso se torna perceptível no próprio desenvolvimento da disciplina, que se deslocou da investigação entre fontes e influências até desembocar em um profícuo lugar de múltiplas referências, no qual seus objetos e métodos se multiplicam de forma considerável.

Atentos a isso, nossa perspectiva investe tanto no exercício interdisciplinar quanto numa tentativa de abertura epistemológica consciente das dinâmicas geopolíticas da produção do saber e dos regimes de representação. Dessa forma, ao inscrever textualidades que falam a partir de um *locus* periférico, ganha vida um campo de debate marcado pelas questões de dependência cultural e dos candentes diálogos Sul-Sul, na medida em que produzem a crítica ao modelo neoliberal ancorado nas estratégias de controle e exploração advindas do Norte.

Sob o rótulo de Ecocrítica, trabalhos que retomam o tema da “crise ecológica” para desenvolver leituras que colocam no centro da análise a relação do homem com o meio ambiente e todas as questões que daí emergem vêm se destacando nas últimas

décadas. O amplo espectro de estudiosos da área marca a heterogeneidade do campo e o define como leituras diversas que evidenciam um novo fôlego para a crítica da cultura. As primeiras correntes surgidas no Reino Unido e na América do Norte, nos anos 1990, recuam sua gênese para os estudos de Raymond Williams sobre as classes operárias da Inglaterra nos anos de 1950. Hoje, a Ecocrítica se multiplica em diversas correntes, tendo sido publicada no Brasil a coletânea *Ecocrítica*, de Greg Garrar, em 2006, na qual é realizado um percurso de apresentação de seus principais temas e questões.

Ao traçar uma genealogia possível dos estudos das relações entre literatura e meio ambiente, encontramos *O campo e a cidade* (1990), de Raymond Williams, cujas intenções apontam para o mapeamento da literatura ao longo dos séculos XIX e XX diante do processo de urbanização e, portanto, de expansão do capitalismo industrial, na reconfiguração humana e territorial que ganha corpo na Europa e se torna problemática para a literatura, ocupada, entre outras condições, em tensionar dialeticamente camponeses e população urbana. Esse modelo analítico, em muitos casos, permitiu analisar o processo de desenvolvimento econômico que se manteve no horizonte da ideia de modernização em muitos contextos da periferia do capital, como é o caso de Moçambique.

A perspectiva crítica de Ecologia Política se situa, ainda, como importante instrumento teórico que permitirá verificar os limites do eco criticismo e sua ênfase culturalista. Ao associar as estratégias ficcionais de Mia Couto e o discurso analítico da Ecologia Política, pretende-se investir em uma relação de “homologias estruturais”, como quer Aijaz Ahmad (2002, p. 14), a partir das quais questionamos tanto as relações entre causa e efeito como também a autonomia do âmbito da cultura.

### **A Literatura e as questões socioambientais: alguns apontamentos**

No contexto contemporâneo, as questões socioambientais emergem como importante tema que convoca à reflexão teórica e à ação política. Estaríamos, pois, diante de um cenário que materialmente representa um processo de apropriação equivocada da natureza pela humanidade, produzindo um conjunto de narrativas que traduzem em linguagem o alcance da degradação socioambiental em curso. Com o avanço do modo de produção capitalista e sua busca permanente pelo lucro, a natureza, entendida como fonte

de recursos, foi e é ainda um objeto de desejo que, muito frequentemente, tem seu valor reduzido às dinâmicas financeiras do mercado. Diante disso, ao longo do século XX, ganham relevo as evidências de uma desordem climática e natural, que, se não é produto exclusivo da produção e reprodução da sociedade moderna capitalista, é muito influenciada pelo modo como o meio ambiente vem sendo concebido nas dinâmicas socioeconômicas dessa mesma sociedade. Um exemplo disso foi a expansão no uso de combustíveis fósseis para a produção de energia cujos efeitos, durante muito tempo, não foram equacionados.

Os padrões consumistas e os anseios por um desenvolvimento econômico desarticulado dos impactos ambientais foram as palavras de ordem que garantiram a aceleração industrial em meados do século XX, conformando um modelo que migrou dos países centrais para a periferia. Esse modelo de desenvolvimento foi marcado por um rastro de destruição e, do ponto de vista ambiental, somente na década de 1970 seria confrontado de forma mais consistente e articulada, quando diversas nações, diante dos contextos de mudanças climática em virtude da emissão de gases poluentes, decidiram se reunir e debater a questão, definindo uma agenda socioambiental atenta aos limites do modelo de crescimento constituído pelo progresso e pela industrialização.

Da Conferência de Estocolmo (1972) até as conferências mais recentes sobre o meio ambiente, com maior ou menor sucesso, nações centrais e periféricas têm mobilizado esforços no sentido de refletir e agir sobre o problema socioambiental. Se o debate por algum tempo se manteve na esfera macro, hoje a evidência de transformações climáticas e a presença constante de catástrofes ambientais apontam para efeitos concretos na paisagem social nos mais diversos pontos do globo. Acrescente-se a isso o protagonismo das corporações empresariais que quase sempre têm se revelado como agentes significativos naquilo que antes era compreendido como fatalidades ou acidentes naturais.

Tais processos têm convocado uma resposta urgente. Nesse sentido, Mia Couto, ao assumir sua posição fronteira entre a literatura e a biologia, coloca perspectivas socioambientais que trazem a realidade de Moçambique frente a seus desafios para a permanência dos ecossistemas locais e para o enfrentamento dos efeitos da crise socioambiental no contexto moçambicano. Todavia, esse discurso atravessa os limites do território de seu país e se espalha em uma posição ética muito mais ampla que convoca os seres humanos a refletir sobre sua relação simbólica e concreta com a natureza.

Diante disso, Mia Couto nos convida a ler os sinais da natureza e sinaliza para sua/nossa incapacidade de fazê-lo na conjuntura atual. Aponta, ainda, para uma agenda política que propõe pensar a cultura e o meio ambiente como aspectos da vida humana e interdependentes entre si, rasurando, portanto, uma pretensa oposição entre cultura e natureza. Dessa maneira, reiterando o diálogo entre literatura e ecologia, Mia Couto apela para uma sensibilidade que coloca o desafio de “pensar o ser humano na totalidade tensa e complexa de suas dimensões biológica e sócio-cultural” (PÁDUA, 2010, p. 91-92); afinal “a realidade de que o ser humano histórico está tão inescapavelmente imerso na cultura e na linguagem quanto na ecosfera” (PÁDUA, 2010, p. 91).

A escritura de Couto evoca a conjuntura histórica formada ainda no colonialismo na qual a ocupação do território e a exploração dos recursos naturais e humanos se constituem como exemplo evidente das complexas relações entre sujeitos e meio ambiente, tendo em vista que as estratégias de dominação conjugam esforços em torno dos corpos e da paisagem. Com isso, os impactos nos ecossistemas convivem com uma espécie de interrupção nos modos de apropriação dos recursos dispostos no território, transformando este em objeto da conquista colonialista e em espaço de produção e reprodução voltado para os interesses da metrópole. Nesse sentido, ao narrar suas incursões nos contextos rurais de Moçambique, Couto sinaliza para sua participação, por exemplo, nos projetos de preservação nos quais têm atuado no país nos últimos anos, evidenciando experiências de contato com populações mantidas à margem dos poderes hegemônicos e, por isso mesmo, mantenedoras de modos de vida e de produção em maior equilíbrio com o meio ambiente. Nesse sentido, ganha destaque o projeto de conservação da Ilha de Inhaca, episódio biográfico motivador de formulações narrativas importantes do autor.

Na atualidade, no entanto, o contexto moçambicano apresenta os resultados de um processo histórico que conduziu à independência, mas produziu sérios problemas na gestão política e na consolidação econômica do país, tendo como consequência dados alarmantes de níveis de pobreza e de desigualdade, sob os auspícios de uma política econômica neoliberal cada vez mais incisiva. Além disso, evidencia um novo quadro com fortes indícios de relações neocoloniais engendradas pelas multinacionais e pelo capital estrangeiro que, ao invadir novamente o continente, negligenciam as relações locais entre os indivíduos, suas culturas e, principalmente, o meio ambiente.

Dessa maneira, entre as políticas que definem o Projeto Pró-Savana, uma parceria entre Brasil e Moçambique, está a instalação da Companhia Mineradora Vale e a consolidação de monoculturas em Moçambique, impactando concretamente nas populações locais, obrigadas a se deslocarem das regiões onde sempre viveram para dar lugar às estradas de ferro. A província do Tete, ao norte de Moçambique, é um exemplo evidente dessa política de exploração em curso, cujo protagonismo coube e cabe ao Brasil, ainda que isso esteja travestido da reiteração de laços históricos com o continente africano.

Diante disso, a produção de Mia Couto se insere em um projeto literário cuja dimensão socioambiental comprova um modo particular de intervenção política. Essa intervenção parece se coadunar, ainda, com uma perspectiva que aponta, utopicamente, para manutenção de um ecossistema que, ao diluir hierarquias herdadas do pensamento moderno-colonial-capitalista, põe em seu lugar alternativas que apontam para uma sensibilidade poética e modelos de ação política nos quais as diferentes formas de vida projetam um mundo para além da hegemonia do capitalismo predatório. Nesse sentido, desloca a excepcionalidade humana como elemento central das narrativas acerca do meio ambiente e considera uma constelação de seres que compõem o contexto material das populações rurais moçambicanas, nas quais, quase sempre em posição relacional, humanos, espíritos, animais e elementos da natureza estabelecem trocas e se retroalimentam.

Tal perspectiva deve ser pensada em relação a um quadro histórico que remonta a década de 1970. Esse período marcou a intensificação dos movimentos ecológicos, envolvidos em um clima anterior de “consciência ecológica” (VIOLA; LEIS, 1998), ancorado em eventos que discutiam os limites e consequências do desenvolvimento, a degradação do meio ambiente e a emergência do marco teórico da ecologia política, bem como de outros movimentos sociais que problematizavam os pressupostos do desenvolvimento econômico em escala global. Segundo Eduardo Viola e Héctor Leis (1998),

Os movimentos ecológicos são parcialmente herdeiros da cultura socialista e particularmente da crítica marxista da ética utilitarista (Ramos, 1981). O ecologismo critica o utilitarismo não apenas nas relações no interior da sociedade (como o faz o marxismo), mas também, e fundamentalmente, nas relações sociedade-natureza. (VIOLA; LEIS, 1998, p. 2)

Haveria, portanto, uma percepção dos problemas do meio ambiente no quadro do desenvolvimento engendrado pelo capitalismo. Nesse sentido, é preciso considerar as possíveis ligações entre os movimentos ecologistas e a crítica ao imperialismo, sobretudo no que diz respeito à ocupação territorial e sua lógica de consumo dos recursos naturais, na esteira da agenda de exploração humana, tudo isso articulado na engrenagem do capitalismo e suas estratégias de pauperização das terras e populações ocupadas. De acordo com José Augusto Pádua (2010),

A modernidade da questão ambiental — da ideia de que a relação com o ambiente natural coloca um problema radical e inescapável para a continuidade da vida humana — deve ser entendida em sentido amplo. Ela não está relacionada apenas com as consequências da grande transformação urbano-industrial que ganhou uma escala sem precedentes a partir dos séculos XIX e XX, mas também com uma série de outros processos macro-históricos que lhe são anteriores e que com ela se relacionam (dentro do jogo de continuidades e discontinuidades que caracteriza os processos históricos) [...] É o caso da expansão colonial europeia e da incorporação de vastas regiões do planeta, uma grande variedade de territórios e ecossistemas, a uma economia-mundo sob sua dominância. (PÁDUA, 2010, p. 83-84)

Com isso, o campo de debate sobre as questões socioambientais precisa ser considerado a partir das estratégias de desenvolvimento do capitalismo, tendo em vista as estratégias colonialistas em diversos contextos e as formas de imposição do paradigma desenvolvimentista, bem como as configurações ideológicas que se reproduzem no âmbito da cultura. Dessa forma, cabe problematizar a permanência dos padrões de subdesenvolvimento com sua face de exploração e com a manutenção das desigualdades, sistematicamente camufladas pelos poderes hegemônicos na periferia do capital, onde, naturalmente, a crise socioambiental se revela perene e ainda mais acirrada.

### **Terra Sonâmbula: um olhar socioambiental**

Publicado em 1992, *Terra Sonâmbula* é o primeiro romance de Mia Couto. Sua importância histórica é ainda mais evidente se considerarmos que naquele mesmo ano chegava ao fim a Guerra dos 16 anos em Moçambique depois do acordo de paz assinado entre a Frelimo e a Renamo, deixando um saldo de milhares de mortos, além de um povo e de uma nação devastados pela violência inevitável da guerra.

Essa guerra foi resultado de um processo de desestabilização política iniciado logo após a independência do país, em junho de 1975, que conduziu a Frelimo ao poder, partido político de orientação marxista-leninista e apoiado, àquela altura, pela então URSS, confrontando, assim, os interesses da Renamo (partido apoiado pela Rodésia do Sul e África do Sul e, também, pelo imperialismo norte-americano) em relação à ascensão ao poder. Como se nota, o conflito, entre outras questões, foi marcado pela divisão histórica promovida pela Guerra Fria, na qual alguns territórios independentes africanos foram se tornando alvo de disputa e provocando uma profunda desestabilização política nas décadas seguintes às independências.

O referido romance tenta, através de um jogo de imagens profícuo e de uma linguagem mergulhada no imaginário local, sobretudo da população rural de Moçambique, flagrar as consequências da guerra, delineando aspectos da paisagem física e social. Nesse sentido, haveria uma espécie de espelhamento entre a condição psicossocial das personagens e o território que ocupam, cuja indicação geográfica oscila entre a precisão da nação, cujos limites e localização são definidos objetivamente, e a vinculação simbólica com a terra, na qual certa geografia afetiva se torna imperativa para o próprio delineamento das personagens.

Nas primeiras linhas do romance, destaca-se a descrição da paisagem, cuja representação vai além da configuração espacial, como poderia remeter à tradição de romances brasileiros da década de 1930 no Brasil, cujos aspectos marcadamente locais podem ser identificados. A cena descrita incorpora, portanto, inclusive no plano lexical, a condição adoecida da paisagem — local — criada pela guerra e, com isso, delineia uma dimensão socioambiental para a terra, que, simultaneamente, é palco e objeto de disputa do conflito enunciado na narrativa:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornaria impossível. E os viventes se acostumam ao chão, em resignada aprendizagem da morte.

A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplam o mundo desflorir.

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bamboleantes como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. O velho se chama Tuahir. É magro, parece ter perdido toda substância. O jovem se chama Muidinga. Caminha à frente desde que saíra do campo de refugiados. (COUTO, 2007, p. 7)

É possível acompanhar na citação o percurso das duas personagens em meio à conjuntura inóspita, encarnada na paisagem ao redor. Emerge, então, um cenário no qual a morte e a putrefação se lançam como antropomorfizarão da terra e da natureza, cuja metonímia é a estrada e sua letargia em resposta à ausência de caminhos possíveis. Verifica-se, ainda, a reiteração da contingência dos deslocamentos forçados dos refugiados. Nesse caso, a situação sem sentido da guerra se desdobra em temas e imagens que vão compondo uma articulação entre dinâmicas sociais e a relação com meio ambiente.

Ao analisar os conflitos associados à ecologia e à política que resultam em confrontos armados, Le Billon (2001) define os pressupostos do campo designado como ecologia política da guerra, considerando o modo como os conflitos armados em diversos contextos são motivados ou financiados pelos recursos naturais. Para tanto, avalia o período pós-Guerra Fria diante de um quadro histórico no qual emergiram conflitos armados em contextos de abundância ou de escassez de recursos. Todavia, a análise de Le Billon compreende um período histórico mais amplo e coloca em seu centro o problema da extração de recursos, considerando as diferentes escalas nas quais isso ocorre e alguns de seus efeitos:

Os conflitos contemporâneos ligados aos recursos estão enraizados na história da extração de “recursos”, sucessivamente traduzida pelo mercantilismo, capitalismo colonial e cleptocracia estatal. A disponibilidade na natureza de qualquer recurso, portanto, não é em si um indicador preditivo de conflito. Em vez disso, os desejos despertados por esta disponibilidade, bem como as necessidades das pessoas (ou ganância), e as práticas que moldam a economia política de qualquer recurso podem ser conflitantes, com a violência se tornando o meio decisivo de arbitragem. (LE BILLON, 2001, p. 563, tradução nossa)

No romance de Couto, as possíveis motivações ou a conjuntura social que alimentam os conflitos emergem pela ironia presente no discurso quer do narrador, quer das personagens. Um dado histórico importante a ser considerado são as relações de Moçambique com a mineração ainda no período do colonialismo, quando existia um fluxo

intenso de moçambicanos em direção às minas do Transvaal, região fronteiriça entre Moçambique e África do Sul. Eis a perversa articulação entre o governo colonial português e as companhias inglesas, responsáveis pela manutenção do trabalho contratado, modalidade de semiescravidão a que os trabalhadores moçambicanos eram submetidos por necessidade e/ou regulação das leis coloniais, no contexto de exploração da colonização.

Em diversos diálogos entre Tuahir e Muidinga, as razões da guerra são questionadas e a conclusão predominante é a de que há certo grupo que lucra com ela e com todos os seus efeitos nefastos, inclusive do ponto de vista da destruição da paisagem natural evocada como lugar dos antepassados e também da vivência cotidiana na qual gerações diversas estabelecem uma relação de mútuo aprendizado. A guerra, portanto, assim como sugere Le Billon (2001), parece alicerçada em forças muito mais complexas do que os beligerantes de fato, envolvendo dinâmicas de mercado e instituições políticas, agentes internos e externos, bem como suas agendas e interesses econômicos.

Entre o relato e a metáfora, Kindzu, personagem cujo ponto de vista é inserido na narração por meio de cadernos lidos por Muidinga, apresenta o quadro da guerra e a desordem social operada sobre as populações rurais, cujo vínculo com a terra ocorre de forma ainda mais incisiva:

O tempo passeava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. No princípio, só escutávamos as vagas novidades, acontecidas de longe. Depois os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios de nossas almas. (COUTO, 2007, p. 11)

E continua:

A guerra crescia e tirava dali a maior parte dos habitantes. Mesmo na vila, sede do distrito, as casas de cimento estavam agora vazias. As paredes, cheias de buracos de balas, pareciam a pele de um leproso. Os bandos disparavam contra as casas como se elas lhes trouxessem raiva. Quem sabe alvejassem não as casas, mas o tempo, esse tempo que trouxera o cimento e as residências que duravam mais que a vida dos homens. Nas ruas cresciam arbustos, pelas janelas espreitavam capins. Parecia que o mato vinha agora buscar terrenos de que tinha sido exclusivo dono. Sempre me tinham dito que a vila estava de pé por licença de poderes antigos, poderes vindos do longe. Quem constrói a casa não é quem a ergueu, mas quem nela mora. E agora, sem residentes, as casas de cimento apodreciam como carcaça que se tira a um animal. (COUTO, 2007, p. 14)

As citações trazem a complexidade do contexto da guerra. Essa, todavia, marca uma mudança temporal na qual insere novos sentidos para o tempo e o espaço. A sugestão de um conflito entre “fora” e “dentro” dimensionam a guerra num contexto geograficamente mais amplo, conduzindo a uma avaliação crítica por parte da personagem ao considerar que a guerra estaria associada à perda de privilégios. Esse cenário aponta criticamente para o quadro ambíguo no qual algumas elites africanas, após a independência, foram os principais atores em situações de corrupção, por meio das quais a condição colonizada permanecia com outras matrizes que reforçam os padrões de subdesenvolvimento das nações.

A indicação dos deslocamentos com a chegada da guerra insere, a um só tempo, duas temáticas que tangenciam a questão socioambiental. Por um lado, apresenta o contexto de saída forçada das populações locais que acabavam se aglomerando nos campos de refugiados, destituídos das terras às quais estavam vinculadas simbólica e materialmente. Por outro lado, insere as mudanças processadas no contexto da chamada modernidade, sobretudo no que tange à alteração das relações espaço-temporais que as populações rurais estabelecem com a terra que cultivam e garantem sua produção e reprodução social.

Sobre esses aspectos, vale destacar as reflexões de Okereke (2006) sobre justiça ambiental, a partir das quais algumas noções de justiça são consideradas para refletir sobre a atual conjuntura da crise ambiental em nível global, tendo em vista que o desenvolvimento econômico em curso tem contribuído para aprofundar desigualdades de toda natureza, além de considerar as responsabilidades que os países possuem face aos problemas ambientais contemporâneos. Os países pobres sofrem de forma peculiar com tais dinâmicas, sobretudo as populações camponesas que, com a frequente ameaça a suas terras, vivem em uma posição profundamente instável em relação ao direito inalienável à vida. Nesse sentido, ao indicar a incongruência entre os princípios legais e as práticas das políticas sobre a questão, o autor afirma que

O efeito disso na aspiração por justiça ambiental global é que, embora os textos do regime de governo acomodem várias referências sobre a necessidade de as partes serem guiadas pelos princípios da equidade na resposta aos problemas ambientais e, em particular, a necessidade de dar atenção específica às circunstâncias dos países em desenvolvimento, são as políticas que mais se aproximam das interpretações neoliberais da justiça que, em última análise, definem as regras básicas dos regimes, em grande parte para a desvantagem dos países pobres. (OKEREKE, 2006, p. 734, tradução nossa)

No quadro dos direitos humanos, por exemplo, a sociobiodiversidade daquelas populações que vivem no âmbito rural tem sido ameaçada por projetos hegemônicos que negligenciam suas especificidades e que estão interessados na expropriação de seus conhecimentos, principalmente se considerarmos que há um importante acervo referente à conservação ambiental. Zanirato e Ribeiro (2007), ao analisarem convenções e declarações que definem as noções de diversidade cultural e patrimônio, destacam o fato de que os conhecimentos e usos relacionados à natureza devem ser entendidos como patrimônio imaterial. Diante disso, a cultura deve ser considerada

[...] como elemento estratégico das políticas de desenvolvimento nacional e internacional e a importância dos conhecimentos tradicionais como fonte de riqueza material e imaterial, que são úteis à sustentabilidade. (ZANIRATO; RIBEIRO, 2007, p. 50-51)

Segundo Alier, “nos conflitos socioecológicos, diversos atores esgrimem diferentes discursos de valoração” (2007, p. 14). Em síntese, de um lado há os que defendem o crescimento econômico a todo custo em vez da redistribuição; do outro lado, há aqueles que demandam “uma valoração crematística das externalidades negativas” (ALIER, 2007, p. 14), isto é, incorporar os prejuízos ambientais de forma quantitativa a fim de pleitear compensações como estratégia para garantir a acumulação e lucrar a despeito das ameaças socioambientais. Haveria, ainda, os pobres que, com pouco poder político, “apelam para outras linguagens, ao discurso dos direitos humanos, ao valor da natureza para sobrevivência, aos direitos territoriais indígenas e à sacralidade de alguns espaços de vida” (ALIER, 2007, p. 14). A esse movimento o autor chamou de ecologismo dos pobres.

A história de “Matimati, a terra da água”, parte do livro *Terra Sonâmbula* (2007), é sintomática para a identificação de ecos do ecologismo dessa natureza na produção de Couto:

A vila se deitava no braço da água, parecia que estava ali mesmo antes de haver mar. O que testemunhei naquela povoação foram coisas sem hábitos neste mundo. Gentes imensas se concentravam na praia como se fossem destroços trazidos pelas ondas. A verdade era outra: tinham vindo do interior, das terras onde os matadores tinham proclamado seu reino. Consoante as pobres gentes fugiam também os bandidos vinham em seu rasto como hienas perseguindo agonizantes gazelas. E agora aqueles deslocados se campeavam por ali sem terra para produzirem a mínima comida. (COUTO, 2007, p. 34)

O quadro apresentado situa uma população fictícia cujos rumos se veem alterados pela chegada dos matadores. As pessoas e a paisagem têm sua gênese vinculada ao mar e

essas “pobres gentes” são justamente o alvo da expropriação das terras, impactando na sua própria sobrevivência. Essa complexa relação entre os sujeitos e o ambiente onde vivem, bem como as interferências processadas em meio aos conflitos políticos vividos desde a independência de Moçambique, ocupam uma posição central na produção ficcional e não-ficcional de Mia Couto.

Em um dos seus ensaios, o autor explora a misteriosa figura do guardador de rios para narrar a história de um antigo funcionário da hidrométrica que permaneceu realizando o controle caudal dos rios de Moçambique, apesar do interstício de tal projeto em virtude da guerra. Na narrativa, a meio caminho entre realidade e ficção, a figura do guardador fazia suas anotações com um pedaço de carvão em paredes da antiga estação hidrométrica. A perspectiva conservacionista engendrada pela personagem sinaliza para a reserva utópica que se mantinha a despeito da guerra, bem como para uma postura socioambiental que entende a interdependência entre os recursos naturais e a sobrevivência humana, cuja dinâmica requer equilíbrio.

Anos antes, na estrutura ficcional de *Terra Sonâmbula*, a personagem aparecia como o *fazedor de rios*, e assim se apresenta a narrativa de postura socioambiental:

Estava tão seguro que começara por escavar no chão da própria casa. Ruíram as paredes, desabou-se o teto. Os seus se retiraram em dúvida da sua sanidade. Idos os próximos, irados os distantes. O sujeito desafiava os deuses que aprontaram o mundo para os viventes dele só se servirem, sem ousarem mudar a sua obra. Mas Nhamataca não desistiu, covando no dia a noite. Foi seguindo, serpenteando entre vales e colinas, suas mãos deitando e renovando mil vezes as sagradas e calejadas peles. E agora, sentado na ribanceira, guarda com vaidade a sua construção. Aponta o fundo:

— *Vejam: já esponenta um fiozozito de água.*

Tal aguinha nem se via. Havia, quando muito, um suor na areia do fundo. Mas os visitantes não contrariam.

— *E nome que ele vai ter?*

Nome que dera ao rio: Mãe-água. Porque o rio tinha vocação para se tornar doce, arrastada criatura. Nunca subiria em fúrias, nunca se deixaria apagar no chão. Suas águas serviriam de fronteira para a guerra. Homem ou barco carregando arma iriam ao fundo, sem regresso. A morte ficaria confinada ao outro lado. O rio limparia a terra, cariciando suas feridas. (COUTO, 2007, p. 52)

O rio aparece, em ambas narrativas, como metáfora que traduz a relação entre sujeitos e a natureza, inscrevendo uma alternativa de equilíbrio que reintegra o homem em um ecossistema no qual diversas formas de vida mantêm uma relação complementar. Em certa medida, o episódio evoca simbolicamente a capacidade dos homens de se

religarem à natureza, não como mera experiência bucólica, mas como agente em um processo de construção que passa pela conquista de uma consciência ecológica, humana e politicamente investida.

De modos distintos, as narrativas aqui analisadas trazem a problemática socioambiental encarnada nas histórias das populações locais de Moçambique. O uso abusivo dos recursos naturais, as migrações forçadas, os distúrbios provocados pela guerra e desequilíbrios dos ecossistemas emergem como cenários múltiplos da experiência colonial e de seus desdobramentos, problemas que se agravaram desde a independência e cuja intervenção, acionada no âmbito da ficção, imprime outras perspectivas críticas em relação aos princípios e valores do sistema colonial-moderno-capitalista (QUIJANO, 2005). Sob o viés crítico, a sociedade contemporânea é colocada diante de sua diversidade biológica e cultural em meio às ameaças que, em nome do avanço sistêmico e predatório do lucro, aprofundam a degradação ambiental e das vidas que reivindicam um contexto de maior equilíbrio e aberto a trocas de natureza diversa.

Além disso, a ecologia política, como ferramenta teórico-crítica, estimula o interesse pelo imaginário no qual as “metáforas da ecologia” colocam um novo paradigma de conhecimento e a construção de uma consciência de resistência é gestada no interior do neoliberalismo (LEFF, 2009). A partir desse prisma, a produção de Couto tem destacado os saberes locais e o modo como os elementos de determinados ecossistemas dialogam em meio às diversas temporalidades, atentando para o fato de que dinâmicas sociais traduzem ou motivam, em muitas medidas, os desequilíbrios ambientais que atravessam suas narrativas.

## Referências bibliográficas

- ABDALA JR., Benjamin. *De voos e ilhas — literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente. Ensaios*. 1ª. Ed. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.
- ALIER, Joan Martinez. *O ecologismo dos pobres: conflitos ambientais e linguagem de valoração*. Tradução Maurício Waldman. São Paulo: Contexto, 2007.
- CABAÇO, José Luis. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. 475f. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, v. 8, n. 8, 2006.
- COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 2005.
- COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução Vera Ribeiro. Brasília: Editora UNB, 2006.
- KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?: entrevista com René Holenstein*. Tradução Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- LE BILLON, Philippe. The political ecology of war: natural resources and armed conflicts. *Political Geography*. Oxford, v. 20, p. 561-587, 2001.
- LEFF, Enrique. *Ecologia, cultura e capital: a territorialização da racionalidade ambiental*. Tradução Jorge E. Silva; revisão técnica Carlos Walter Porto-Gonçalves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- OKEREKE, Chukwumerije. Global environmental sustainability: Intragenerational equity and conceptions of justice in multilateral environmental regimes. *Geoforum*. Newcastle, v. 37, p. 725-738, 2006.
- PÁDUA, José Augusto. As bases teóricas da história ambiental. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 24, n. 68, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10468/12202>>. Acesso em: 14 jun. 2016.
- QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- VIOLA, Eduardo; LEIS, Héctor. *Meio ambiente, desenvolvimento e cidadania: desafios para as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. 1 reimpressão. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZANIRATO, Silvia; RIBEIRO, Wagner Costa. Conhecimento tradicional e propriedade intelectual nas organizações multilaterais. *Ambiente & Sociedade*. Campinas, v. 10, n. 1, p. 39-55, jan.-jun. 2007.

*Recebido em 29/09/2020*  
*Aceito em 15/04/2021*

---

<sup>i</sup> **José Welton Ferreira dos Santos Junior** é Professor de Literatura da Universidade do Estado da Bahia. Mestre em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA) e, atualmente, é doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP).  
**E-mail:** [jwferreira@uneb.br](mailto:jwferreira@uneb.br)

<sup>ii</sup> **Rejane Vecchia da Rocha e Silva** é Professora da Área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades, na Universidade de São Paulo. Doutora pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP).  
**E-mail:** [rejane.vecchia@usp.br](mailto:rejane.vecchia@usp.br)

# A BNCC E O CAMPO DE ATUAÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIO: O ESPAÇO AOS ESTUDOS LITERÁRIOS NO ENSINO FUNDAMENTAL

[THE BRAZILIAN COMMON CORE AND THE ARTISTIC-LITERARY FIELD:  
THE PLACE FOR LITERARY STUDIES IN ELEMENTARY AND MIDDLE SCHOOLS]

**KÁTIA NELSINA PEREIRA CHIARADIA<sup>1</sup>**

ORCID 0000-0001-7648-2972

Universidade do Estado do Rio de Janeiro -UERJ – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

**Resumo:** A proposta deste artigo é oferecer uma comparação entre algumas habilidades do campo artístico-literário da Base Nacional Comum Curricular e as leituras que os currículos estaduais de SP, RJ, PR e PE deram às mesmas habilidades. Com isso, pretende-se problematizar a compreensão que a escola média tem do que é literatura, aproximando-a dos estudos linguísticos e distanciando-a dos estudos literários. O texto passa ainda pela discussão sobre a urgente necessidade de um plano de formação docente direcionado à ampliação do repertório estético-literário dos professores, para que, dispondo de critérios literários, possam ser mais capazes de escolher (ou recusar) obras literárias para seus alunos, com vistas à educação integral do sujeito.

**Palavras-chave:** BNCC; currículo; campo artístico-literário; literatura

**Abstract:** The purpose of this article is to offer a comparison between some skills in the artistic-literary field of the National Common Curricular Base and the readings that the state curricula of SP, RJ, PR and PE gave to the same skills. With this, the intention is to problematize the understanding that the average school has of what is literature, bringing it closer to linguistic studies and distancing it from literary studies. The text also goes through the discussion about the urgent need for a teacher training plan aimed at expanding teachers' aesthetic-literary repertoire, so that, having literary criteria, they can be better able to choose (or refuse) literary pieces for their students, with a view to the integral education of the subject.

**Keywords:** Common Core; literacy; integral education

## **O contexto de implantação dos currículos pautados na BNCC**

As escolas brasileiras viveriam em 2020 um importante momento na educação, no qual, movidas pela homologação dos currículos estaduais e municipais da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), as redes estaduais, municipais e mesmo as escolas da iniciativa privada colocariam em prática, nas salas de aula, suas propostas curriculares reestruturadas a partir das orientações do documento<sup>1</sup>.

A BNCC define o conjunto de aprendizagens essenciais a que todos os estudantes têm direito na Educação Básica, no intuito de favorecer as aprendizagens de todos os alunos em território nacional.

Assim, as Diretrizes Curriculares Nacionais vêm estabelecendo um conjunto de pressupostos legais a partir dos quais a educação deve ser entendida como um direito *sine qua non* e oferecida em igualdade de condições a todos, em suas unidades da Educação Básica (Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio). Esse conjunto de direitos básicos deve articular componentes curriculares em Áreas de Conhecimento. Deve, ainda, assegurar a educação integral, ou seja, é necessário que contemple todas as dimensões de formação dos sujeitos. Um desses direitos é à Literatura.

## **O direito ao campo artístico-literário**

A Literatura é um direito humano, segundo defende o saudoso professor Antonio Candido, para quem o direito de “cada um” não pode ser mais urgente que o direito do próximo: “pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo.” (CANDIDO, 2004)

---

<sup>1</sup> Em março de 2020, com poucas semanas letivas, portanto, escolas, comércio e serviços não essenciais foram impedidos de funcionar no Brasil, por tempo indeterminado, em virtude da pandemia de Covid 19, causada pelo novo coronavírus. No lugar de inserirem os currículos no cotidiano escolar, as redes se mobilizaram para priorizar as habilidades curriculares inegociáveis em cada faixa escolar, considerando que o trabalho ofertado remotamente alcançava um número muito pequeno da comunidade escolar.

Em seu ensaio *O direito à literatura*, que antecede em décadas a homologação da BNCC, o professor já explicava a importância do ensino curricular e democrático da Literatura nas escolas:

Por isso é que em nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. [...] Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 2004)

Assim, ainda que, enquanto vivência artística, a Literatura brote e (se) faça brotar das subjetividades, ela também está necessariamente enraizada nas experiências coletivas, como aquelas favorecidas pela escola. Defender o direito à Literatura hoje é, portanto, defender a presença real e inexorável do *campo artístico-literário* nos currículos e nas salas de aula que se redesenham com a BNCC.

### **A abordagem dos estudos literários no Ensino Fundamental da BNCC**

A Base Nacional Comum Curricular de Língua Portuguesa se organiza a partir de “Práticas de Linguagem”<sup>2</sup> (Oralidade, Leitura, Produção de Textos e Análise Linguística/semiótica) e “campos de atuação”<sup>3</sup> (“da vida cotidiana”, “artístico-literário”, “de estudo e pesquisa”, “da vida pública”, “jornalístico-midiático”, “de atuação na vida

---

<sup>2</sup> O conceito de “Práticas de Linguagem” é explicado pelo Prof. Wanderley Geraldi (Unicamp): “Da pesquisa linguística contemporânea podem ser retiradas três grandes contribuições para o ensino de língua materna: a forma de conceber a linguagem e, em consequência, a forma como define seu objeto específico, a língua; o enfoque diferenciado da questão das variedades linguísticas; e a questão do discurso, materializado em diferentes configurações textuais. Tendo no horizonte estas três diferentes contribuições, as Diretrizes para o Aperfeiçoamento do Ensino/Aprendizagem da Língua Portuguesa, elaborada pela Comissão Nacional nomeada pelo Ministério da Educação (MEC, 1986), sugerem um ensino centrado em três atividades: a prática de leitura de textos; a prática de produção de textos; e a prática de análise linguística.” (Geraldi, 1996, p. 65).

<sup>3</sup> O conceito de “campo de atuação” é oriundo da ideia de “Prática de linguagem”, acima explicada. Trata-se de atividades tipicamente humanas que perpassam, engendram, asseguram, regulam a vida social. Ou seja, passa-se a considerar, para a aprendizagem, a linguagem em uso nas várias práticas sociais. Segundo Rojo e Barbosa, redatoras da Base de Língua Portuguesa: Konder (2003, p. 1) define “práxis” como a “atividade do sujeito que, de algum modo, aproveita algum conhecimento ao interferir no mundo, transformando-o e se transformando a si mesmo”. Nessa perspectiva, as práticas sociais são ações racionais que convocam responsabilidade social, envolvendo uma ética.

pública”). Dessa combinação, originam-se objetos de conhecimento que se abrem em habilidades, como demonstra a figura a seguir. Quando em sala de aula, essas habilidades são transformadas em *objetivos de aprendizagem*<sup>4</sup>.



Figura 1: Arquitetura do componente curricular de Língua Portuguesa na BNCC

Nesse desenho da BNCC, os estudos literários estão presentes no *campo de atuação artístico-literário*, predominantemente na *prática de linguagem* constituída pela Leitura. Destacam-se a seguir, para fins de análise, dois *objetos de conhecimento* participantes dos estudos literários: a “Formação do leitor literário”, nos anos iniciais, e a “Adesão às práticas de leituras”, nos anos finais do Ensino Fundamental. Abaixo, apresentam-se algumas das respectivas habilidades desses *objetos de conhecimento*.

<sup>4</sup> Os objetivos de aprendizagem são fruto da reflexão do(s) docente(s) acerca de como e por que ensinar a seus alunos determinados objetos ou habilidades, tendo em vista seu desenvolvimento contínuo. Em termos práticos, segundo o *Guia de objetivos de aprendizagem*, disponibilizado pelo Movimento Todos pela Base e pelo MEC, são descrições concisas, claramente articuladas ao que os alunos devem ser capazes de fazer numa fase específica de sua escolaridade. Os objetivos de aprendizagem declaram o que o aluno deverá saber fazer a partir daquela aula, dando um norte para o desenvolvimento das atividades e do plano de ação do professor. Dos materiais aqui analisados, o currículo do Estado do Paraná sinaliza trabalhar com a perspectiva de objetivos de aprendizagem, enquanto os documentos de Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco estão estruturados a partir de habilidades, bastante próximos do texto original da Base. Contudo, o texto de um objetivo de aprendizagem, no caso do currículo paranaense, é bastante próximo do texto de uma habilidade, porém acrescido da *finalidade* daquele estudo no processo acadêmico e/ou para o desenvolvimento integral do aluno enquanto indivíduo.

Tabela 1

<p>Objeto de conhecimento: <b>Formação do leitor literário</b></p> <p>Habilidades:</p> <p>(EF15LP15) Reconhecer que os textos literários fazem parte do mundo do imaginário e apresentam uma dimensão lúdica, de encantamento, valorizando-os, em sua diversidade cultural, como patrimônio artístico da humanidade.</p> <p>(EF15LP16) Ler e compreender, em colaboração com os colegas e com a ajuda do professor e, mais tarde, de maneira autônoma, textos narrativos de maior porte como contos (populares, de fadas, acumulativos, de assombração etc.) e crônicas.</p> <p>(EF15LP18) Relacionar texto com ilustrações e outros recursos gráficos.</p> <p>(EF35LP02) Selecionar livros da biblioteca e/ou do cantinho de leitura da sala de aula e/ou disponíveis em meios digitais para leitura individual, justificando a escolha e compartilhando com os colegas sua opinião, após a leitura.</p>
<p>Objeto de conhecimento: <b>Adesão às práticas de leitura</b></p> <p>Habilidade:</p> <p>(EF69LP49) Mostrar-se interessado e envolvido pela leitura de livros de literatura e por outras produções culturais do campo e receptivo a textos que rompam com seu universo de expectativas, que representem um desafio em relação às suas possibilidades atuais e suas experiências anteriores de leitura, apoiando-se nas marcas linguísticas, em seu conhecimento sobre os gêneros e a temática e nas orientações dadas pelo professor.</p>

(BRASIL, 2018)

Observa-se, assim, que as habilidades na BNCC de Língua Portuguesa são consideradas sob as perspectivas da continuidade das aprendizagens e da integração dos eixos organizadores e *objetos de conhecimento* ao longo dos anos de escolarização. A sigla EF15 indica que se trata de uma habilidade a ser trabalhada de 1º a 5º anos do Ensino Fundamental, visando preparar o aluno para as habilidades EF69, que devem ser trabalhadas do 6º a 9º anos do Ensino Fundamental. Embora não esteja explícita, a meta parece ser a autonomia do leitor.

### A formação de leitores literários no processo escolar

Acerca da autonomia do leitor, a Prof<sup>ª</sup>. Dra. Neide Luzia Rezende (USP) observa:

Construir autonomia e visão crítica, tendo a leitura como maior aliada, supõe que o professor tenha ele próprio vivenciado esse tipo de formação e que o currículo escolar reserva tempo e espaço para isso, uma vez que reflexão, elaboração, escrita e leitura, em especial literária, demandam tempo, num ritmo que não é aquele dos conteúdos objetivos com respostas exatas ou mecanizadas. [...] a “formação do gosto” revela-se um jargão, já que o professor, não tendo sido ele próprio ensinado a ver o leitor como instância da

literatura, faz uma transposição didática daquilo que aprendeu no seu curso superior. (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013. p. 11)<sup>5</sup>

Percebe-se que a base das habilidades que compõem o “Objeto de Conhecimento Formação de Leitor”, nos anos iniciais do Ensino Fundamental, incide sobre a distinção entre textos literários e não literários, o que envolve, antes de tudo, a compreensão da natureza e dos objetivos das diferentes práticas de leitura. Essa, contudo, já não seria uma tarefa complexa até para professores especialistas?<sup>6</sup>

Com o intuito de amparar o trabalho dos redatores de currículos, o Ministério da Educação disponibilizou, em 2018, uma ferramenta de *download* da Base<sup>7</sup>, bem como de comentários orientadores sobre cada descritor. Para o caso da EF15LP15, uma habilidade basal e com expectativa de fluência e progressão nos anos iniciais (de 1º a 5º), lemos:

Para o desenvolvimento dessa habilidade, é fundamental que, na elaboração do currículo, sejam propostos *critérios para a seleção de textos, livros e sites* que: possuam *qualidade estética*; não subestimem a capacidade do leitor; abordem adequadamente os temas, do ponto de vista dos alunos; sejam *representativos de diferentes culturas, inclusive as menos prestigiadas*. É ainda necessário prever o desenvolvimento de *projetos de leitura* por autores, por gênero e por região, valorizando a cultura de diferentes grupos sociais<sup>8</sup>. (BRASIL, 2018)

Portanto, para que a BNCC seja devidamente implantada e, além disso, para que os estudos literários tenham seu lugar salvaguardado na prática das ações cotidianas escolares e, deste modo, repercutam na *educação integral*<sup>9</sup> dos alunos, faz-se necessário que a implementação dos currículos, ainda que timidamente e no formato remoto,

---

<sup>5</sup> Também Marlène Lebrun, na página 138 do mesmo livro, explica que a literatura é “*um espaço privilegiado para tornar possível a inscrição do sujeito leitor em uma comunidade que favoreça as condutas interpretativas e a leitura autônoma*”. LEBRUN, Marlène. “A emergência e o choque da subjetividade de leitores do maternal ao ensino médio graças ao espaço interpretativo aberto pelos comitês de leitura”, in ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Editora Parábola, 2013. p. 138

<sup>6</sup> Lembremos que, no Brasil, a atual exigência para os professores das séries iniciais aponta para a formação generalista, em Pedagogia, sem a exigência de especialistas da área de leitura e/ou literatura.

<sup>7</sup> <http://download.basenacionalcomum.mec.gov.br/>

<sup>8</sup> Grifo nosso.

<sup>9</sup> A educação integral pressupõe uma educação muito além do acúmulo de informações e propõe o desenvolvimento de competências metacognitivas (aprender a aprender) para que o estudante tenha elementos internos para saber lidar com a informação cada vez mais disponível, atuar com discernimento e responsabilidade nos contextos das culturas digitais, aplicar conhecimentos para resolver problemas, ter autonomia para tomar decisões, ser proativo para identificar os dados de uma situação e buscar soluções, conviver e aprender com as diferenças e as diversidades reconhecer-se em seu contexto histórico e cultural, comunicar-se, ser criativo, analítico-crítico, participativo, aberto ao novo, colaborativo, resiliente, produtivo e responsável. (BRASIL, 2018, p. 14)

aconteça juntamente a um sólido plano de formação docente, considerando não só o ineditismo das propostas da BNCC para professores de todos os componentes curriculares na maioria das redes, mas, de maneira inovadora, lançando um olhar atencioso para os *objetivos de aprendizagem do campo de atuação artístico-literário*.

É preciso ensinar o professor brasileiro das séries iniciais a pensar sobre “*critérios para a seleção de livros*”, assim mencionados (mas não explicados) na EF15LP15, se a meta dos governos é que, ao ingressar no Ensino Médio, cada jovem seja autônomo e “*interessado e envolvido pela leitura de livros de literatura e por outras produções culturais do campo*”, como almeja a habilidade EF69LP49.

Para ser capaz de escolher (ou descartar) um livro não basta ao professor ser um leitor proficiente; também não lhe basta conectar os temas dos livros à BNCC: é preciso, conhecendo a imensa oferta de livros disponíveis para o universo escolar, indicar aqueles que – a seu juízo? – mais agradarão a seus alunos, mais bem se prestarão ao tipo de leitura que ele quer que seus alunos desenvolvam, mais se aproximarão do programa interdisciplinar planejado ou da necessidade de sua comunidade.

A centralidade da escola no circuito da oferta estética – muitas vezes, ela é o único ponto de encontro entre leitores/alunos e livros – evidencia a importância da figura do professor bem amparado ao pensar a seleção de textos a serem disponibilizados para seus alunos.

### **O campo artístico-literário em quatro estados brasileiros: RJ, SP, PR e PE**

Buscando representar panoramicamente como diferentes regiões do país entenderam e assimilaram, nas redações de seus currículos, as habilidades do campo artístico-literário, foram selecionados, para este artigo, quatro currículos estaduais: Rio de Janeiro-RJ, São Paulo-SP, Paraná-PR e Pernambuco-PE. Então, confrontou-se a redação que cada estado deu a cada habilidade da BNCC e sinalizaram-se as alterações em vermelho.

Hipoteticamente, as alterações efetivadas em cada currículo indicariam a leitura ou a compreensão de cada estado sobre *como* se trabalhar o texto literário em sala de aula naquela região.

As tabelas a seguir dizem respeito aos dois segmentos do Ensino Fundamental: Anos Iniciais (crianças de 6 a 10 anos) e Anos Finais (estudantes de 11 a 14 anos). Além da análise comparativa entre os textos dos estados de RJ, SP, PR e PE e entre eles e a BNCC, a leitura das tabelas na sequência aqui proposta deve possibilitar ao leitor identificar a proposta de progressão dos estudos de literatura ao longo dos anos escolares.

Tabela 2

BNCC: habilidade	(EF02LP26) Ler e compreender, com certa autonomia, textos literários, de gêneros variados, desenvolvendo o gosto pela leitura.
RJ: habilidade	(EF02LP26) Ler e compreender, com certa autonomia, textos literários, de gêneros variados, desenvolvendo o gosto pela leitura.
SP: habilidade	(EF02LP26) Ler e compreender, em colaboração com os colegas e com a ajuda do professor, notícias, entre outros textos do campo da vida pública, que possam ser oralizados (em áudio ou vídeo) para compor um jornal falado, considerando a situação de comunicação, o tema/assunto, a estrutura composicional e o estilo do gênero.
PR: objetivo de aprendizagem	(EF02LP26) Ler e compreender, progressivamente, com certa autonomia, textos literários, de gêneros variados, a fim de desenvolver o gosto e o hábito pela leitura.
PE: habilidade	(EF02LP26) Ler com certa autonomia, textos literários, de gêneros variados, desenvolvendo o gosto pela leitura.

A habilidade EF02LP26 da BNCC, acima, é a vigésima sexta prevista no componente curricular de Língua Portuguesa para o 2º ano do Ensino Fundamental. Trata-se de uma das habilidades mais basais do campo artístico-literário e parte da premissa de que é possível se desenvolver gosto pela leitura a partir da leitura e da compreensão “com certa autonomia” de “textos literários de gêneros variados”. É coerente supor que, em se tratando da leitura de textos literários, a variedade de gêneros a que se refere o descritor da habilidade seja também de textos literários. Essa não foi, contudo, a interpretação do currículo do estado de São Paulo que, ao especificar a leitura de notícias em sua redação, comete dois equívocos: associa um gênero do campo de atuação jornalístico-midiático ao campo da vida pública e, inevitavelmente, exclui do currículo paulista, já nos anos iniciais, uma habilidade inegociável para a formação do gosto pela leitura literário. A perda aqui é evidente e passa pela ideia de que a prática de linguagem da leitura tenha uma única metodologia, a qual, por sua vez, pressupõe

erroneamente que um escrito literário seja lido da mesma maneira como se lê outros escritos.

Os documentos do Rio de Janeiro e de Pernambuco não tiveram sua redação alterada em relação à da Base para essa habilidade. Já o do Paraná indica duas reflexões dos profissionais da rede: a *autonomia* e o consequente gosto pela leitura são uma conquista processual, que se dá *progressivamente*, e a finalidade desse trabalho é desenvolver um hábito, o que pressupõe a crença de que a leitura literária autônoma é uma conquista para toda a vida.

A perspectiva de continuidade e progressão no trabalho com a literatura na escola é uma constante no currículo do Paraná: modificadores como “progressivamente” e “gradativamente” estão presentes na maioria de seus objetivos de aprendizagem. Isso se vê, por exemplo, na interpretação que a rede paranaense deu à habilidade 29 da BNCC, prevista também para o 2º ano do Ensino Fundamental. Nela, além da mencionada perspectiva de gradação, vê-se também a expectativa de essa gradação promova a apropriação do formato composicional do texto poético visual pelas crianças.

O destaque à estrutura composicional é dado à habilidade também pelo currículo paulista. A finalidade da observação dessa estrutura, contudo é outra: compreender os efeitos de sentido inerentes à poesia concreta a partir de seus recursos visuais.

O estado do Rio de Janeiro manteve intacta a redação da Base, enquanto Pernambuco eliminou a habilidade de sua redação<sup>10</sup>.

Tabela 3

BNCC: habilidade	(EF02LP29) Observar, em poemas visuais, o formato do texto na página, as ilustrações e outros efeitos visuais.
RJ: habilidade	(EF02LP29) Observar, em poemas visuais, o formato do texto na página, as ilustrações e outros efeitos visuais.
SP: habilidade	(EF02LP29) Observar a estrutura composicional de poemas concretos (visuais), bem como de ilustrações e outros recursos visuais, para compreender seus efeitos de sentido.
PR: objetivo de aprendizagem	(EF02LP29) Observar, em poemas visuais, o formato do texto na página, as ilustrações e outros efeitos visuais, para que gradativamente possa apropriar-se da composição dos textos poéticos.
PE: habilidade	

<sup>10</sup> O estado de Pernambuco também elimina, mais à frente, no 5º ano, a habilidade EF05LP28, que prevê apreciação de ciberpoemas: “Observar, em ciberpoemas e minicontos infantis em mídia digital, os recursos multissemióticos presentes nesses textos digitais.”

Para o 3º ano do Ensino Fundamental, supostamente após a criança ter desenvolvido “gosto pela leitura” a partir do contato com “gêneros [literários] variados”, está prevista a habilidade de recitação de cordéis. O estado do Rio de Janeiro, mais uma vez, replica o texto da Base enquanto Pernambuco, no outro extremo, acertadamente regionaliza o trabalho, recomendando que, em sala de aula, seja dada preferência a produções locais. Tal orientação, ao reforçar o valor da cultura regional, amplia o sentido dessa aprendizagem para a criança que vê sua cultura de berço ressignificada em um espaço de profundo valor social, que é a escola. São Paulo e Paraná centraram suas contribuições na valorização do ritmo da recitação. Como o ciclo de alfabetização encerra-se ao final do 2º ano, é coerente que no 3º ano seja iniciado um trabalho de fortalecimento dessa alfabetização.

Tabela 4

BNCC: habilidade	(EF03LP27) Recitar cordel e cantar repentes e emboladas, observando as rimas e obedecendo ao ritmo e à melodia.
RJ: habilidade	(EF03LP27) Recitar cordel e cantar repentes e emboladas, observando as rimas e obedecendo ao ritmo e à melodia.
SP: habilidade	(EF03LP27) Recitar cordel, cantar repentes e emboladas, observando rimas e mantendo ritmo e melodia.
PR: objetivo de aprendizagem	(EF03LP27) Recitar, individual e coletivamente, cordel e cantar repentes e emboladas, observando as rimas, de modo a obedecer ao ritmo e à melodia e as tradições culturais e regionais.
PE: habilidade	(EF03LP27) Recitar cordel e cantar repentes e emboladas, preferencialmente locais e regionais, observando as rimas, obedecendo ao ritmo e à melodia, atentando para a construção de sentidos dos referidos gêneros.

O trabalho com as habilidades EF15LP15, EF15LP16 e EF15LP18, a seguir, todas do objeto de conhecimento “Formação do Leitor Literário”, está previsto para acontecer ao longo dos cinco primeiros anos do Ensino Fundamental (do 1º ao 5º ano, como indica a sigla EF15). Elas têm, portanto, expectativa de fluência gradual, que devem ser trabalhadas cotidianamente e progressivamente.

A habilidade EF15LP15 é, possivelmente, aquela que mais distancia os escritos literários dos outros escritos ao centrar o trabalho em sala de aula no reconhecimento do “mundo imaginário”, da “dimensão lúdica” e do “encantamento”, além de prever (e, de certo modo, promover) a valorização da diversidade desse e nesse universo. O texto da habilidade deixa explícita também a ideia de que essa diversidade cultural deve ser

reconhecida como patrimônio artístico da humanidade, o que, por sua vez, evidencia o caráter universal da literatura.

Sobre a universalidade, no tempo e no espaço, da literatura, Terry Eagleton propõe a seguinte reflexão:

Quando falamos que um texto é “literário”, uma das coisas que queremos dizer é que ele não está ligado a um contexto específico. É claro que todas as obras literárias nascem em condições determinadas. [...] Mas, ainda que essas obras nasçam de tais contextos seu significado não se restringe a eles. Observe-se a diferença entre um poema e um manual de instruções para montar uma lâmpada de mesa. O manual só faz sentido numa situação prática e específica [...]. Já um poema pode se manter significativo mesmo fora do contexto original, e seu significado pode se alterar, conforme o poema passa para outro tempo ou espaço. (EAGLETON, 2019. p. 123)

Assim, é possível pensar que parte da universalidade do texto literário está em sua ancoragem no “mundo imaginário” (ou nos mundos imaginários) de que trata a habilidade EF15LP15, uma vez que seu significado está mais ligado ao contexto de leitura do que ao de produção, ou seja, à maneira como cada leitor imagina e dá atribui sentido àquilo que está lendo e experienciando.

Ao transpor essa habilidade para seu currículo, o estado de São Paulo ressignificou “mundo imaginário” para “mundo da ficção”, denotando certo preciosismo semântico na busca por diferenciar “imaginação” de “ficção”. Para o currículo pernambucano pareceu mais acertada a lembrança de que textos literários ocorrem em prosa ou em verso. Mais uma vez, a partir da redação da habilidade, não há evidência de que, na elaboração do currículo do estado do Rio de Janeiro, tenha havido qualquer reflexão sobre o que propõe a Base. Já o documento curricular paranaense, além de acrescentar que o reconhecimento do texto literário como parte do mundo imaginário deve ser mediado pelo professor, aponta dois objetivos finais para tal trabalho em sala de aula: a formação do leitor literário e a ampliação do repertório cultural a partir da possibilidade do contato com diferentes culturas. Pensar a aceitação da diversidade cultural como uma meta de aprendizagem é um caminho bastante coerente na formação do leitor literário, uma vez que só somos capazes de captar e atribuir sentido às obras porque “chegamos a elas com um quadro de referências culturais que nos permite entendê-las”. (EAGLETON, 2019. p. 17)

A ampliação de repertório e o incremento da capacidade leitora do aluno é, mais uma vez, a finalidade da aprendizagem no currículo paranaense para uma habilidade, no caso a EF15LP16. As demais redes pouco ou nada propuseram de reflexão sobre a leitura das narrativas literárias.

Tabela 5

BNCC: habilidade	(EF15LP15) Reconhecer que os textos literários fazem parte do mundo do imaginário e apresentam uma dimensão lúdica, de encantamento, valorizando-os, em sua diversidade cultural, como patrimônio artístico da humanidade.
RJ: habilidade	(EF15LP15) Reconhecer que os textos literários fazem parte do mundo do imaginário e apresentam uma dimensão lúdica, de encantamento, valorizando-os, em sua diversidade cultural, como patrimônio artístico da humanidade.
SP: habilidade	(EF15LP15) Reconhecer que os textos literários fazem parte do mundo da ficção e apresentam uma dimensão lúdica, de encantamento, valorizando-os, em sua diversidade cultural, como patrimônio artístico da humanidade.
PR: objetivo de aprendizagem	(EF15LP15) Reconhecer, com a mediação do professor, que os textos literários fazem parte do mundo do imaginário e apresentam uma dimensão lúdica, de encantamento, valorizando-os, em sua diversidade cultural, como patrimônio artístico da humanidade, de modo a contribuir para sua formação como leitor literário, bem como permitir o contato com diferentes culturas.
PE: habilidade	(EF15LP15) Reconhecer que os textos literários, tanto em verso como em prosa, fazem parte do mundo do imaginário e apresentam uma dimensão lúdica, de encantamento, valorizando-os, em sua diversidade cultural, como patrimônio artístico da humanidade.

Processo semelhante acontece com a habilidade EF15LP18, que propõe ensinar aos estudantes a relacionar textos literários e ilustrações ao longo dos anos iniciais do Ensino Fundamental. Contudo, se por um lado apenas o currículo de Pernambuco explicita que o objetivo de tal aprendizagem deve ser a construção do(s) sentido(s) do texto, por outro não há indicadores de como olhar para o equilíbrio entre essas duas linguagens.

Tabela 6

BNCC: habilidade	(EF15LP18) Relacionar texto com ilustrações e outros recursos gráficos.
RJ: habilidade	(EF15LP18) Relacionar texto com ilustrações e outros recursos gráficos.
SP: habilidade	(EF15LP18) Relacionar texto verbal a ilustrações e outros recursos gráficos.
PR: objetivo de aprendizagem	(EF15LP18) Relacionar texto com ilustrações e outros recursos gráficos, para que compreenda de forma gradativa a relação existente entre os textos imagéticos e os textos escritos.
PE: habilidade	(EF15LP18) Relacionar texto com ilustrações e outros recursos gráficos visando à construção de sentidos do texto.

Um importante marco na transição dos Anos Iniciais para os Anos Finais (6º a 9º ano) do Ensino Fundamental é mudança de expectativa do texto da Base em relação ao

estudante-leitor. Se, inicialmente, pretende-se que esse estudante seja basicamente um leitor aberto às novas experiências leitoras e à diversidade de culturas, no segundo momento espera-se uma postura mais participativa e até crítica em relação às experiências literárias, mas ainda mantendo constante o objetivo da ampliação de repertório.

A habilidade EF69LP44, com expectativa de fluência e progressão do 6º ao 9º ano, exemplifica essa questão ao trazer, de maneira mais marcada no cotidiano escolar do jovem estudante, elementos da crítica literárias, tais como autoria e contextos de produção.

Tabela 7

BNCC: habilidade	(EF69LP44) Inferir a presença de valores sociais, culturais e humanos e de diferentes visões de mundo, em textos literários, reconhecendo nesses textos formas de estabelecer múltiplos olhares sobre as identidades, sociedades e culturas e considerando a autoria e o contexto social e histórico de sua produção.
RJ: habilidade	(EF69LP44) Inferir a presença de valores sociais, culturais e humanos e de diferentes visões de mundo, em textos literários, reconhecendo nesses textos formas de estabelecer múltiplos olhares sobre as identidades, sociedades e culturas e considerando a autoria e o contexto social e histórico de sua produção.
SP: habilidade	(EF69LP44) Inferir a presença de valores sociais, culturais e humanos e de diferentes visões de mundo, em textos literários, reconhecendo nesses textos formas de estabelecer múltiplos olhares sobre as identidades, sociedades e culturas e considerando a autoria e o contexto social e histórico de sua produção.
PR: objetivo de aprendizagem	(EF69LP44) Inferir a presença de valores sociais, culturais e humanos e de diferentes visões de mundo, em textos literários, de forma a reconhecer nesses textos formas de estabelecer múltiplos olhares sobre as identidades, sociedades e culturas e considerando a autoria e o contexto social e histórico de sua produção.
PE: habilidade	(EF69LP44) Inferir, em textos literários, a presença de valores sociais, culturais e humanos e de diferentes visões de mundo e produções literárias (tanto as consideradas clássicas quanto as marginalizadas), valorizando-as e reconhecendo nesses textos formas de estabelecer múltiplos olhares sobre as identidades, as sociedades e as culturas, sem perder de vista a autoria e o contexto social e histórico de sua produção.

A expectativa de uma postura protagonista do estudante é foco da habilidade EF69LP46, que prevê “práticas de compartilhamento de leitura” coletivas. Na

comparação do entendimento que cada rede estadual deu à habilidade salta aos olhos a supressão que os currículos de São Paulo e Paraná fizeram dos gêneros exemplificados na redação há habilidade na BNCC marginais ou não convencionais em sua maioria.

Tabela 8

BNCC: habilidade	(EF69LP46) Participar de práticas de compartilhamento de leitura/recepção de obras literárias/ manifestações artísticas, como rodas de leitura, clubes de leitura, eventos de contação de histórias, de leituras dramáticas, de apresentações teatrais, musicais e de filmes, cineclubes, festivais de vídeo, saraus, slams, canais de booktubers, redes sociais temáticas (de leitores, de cinéfilos, de música etc.), dentre outros, tecendo, quando possível, comentários de ordem estética e afetiva.
RJ: habilidade	(EF69LP46) Participar de práticas de compartilhamento de leitura/recepção de obras literárias/ manifestações artísticas, como rodas de leitura, clubes de leitura, eventos de contação de histórias, de leituras dramáticas, de apresentações teatrais, musicais e de filmes, cineclubes, festivais de vídeo, saraus, slams, canais de booktubers, redes sociais temáticas (de leitores, de cinéfilos, de música etc.), dentre outros, tecendo, quando possível, comentários de ordem estética e afetiva.
SP: habilidade	(EF69LP46) Participar de práticas de compartilhamento de leitura/recepção de obras literárias/manifestações artísticas, tecendo, quando possível, comentários de ordem estética e afetiva.
PR: objetivo de aprendizagem	(EF69LP46) Participar de práticas de compartilhamento de leitura/recepção de obras literárias/ manifestações artísticas, apresentando, quando possível, comentários de ordem estética e afetiva, para a socialização de leituras e como prática inerente ao multiletramento.
PE: habilidade	(EF69LP46) Participar de práticas de compartilhamento de leitura/recepção de obras literárias/manifestações artísticas como rodas de leitura, clubes de leitura, tertúlias literárias, eventos de contação de histórias, de leituras dramáticas, de apresentações teatrais, musicais e de filmes, cineclubes, festivais de vídeo, saraus, slams, canais de booktubers, redes sociais temáticas (de leitores, de cinéfilos, de música etc.), dentre outros, tecendo, quando possível, comentários de ordem estética e afetiva, preferencialmente de produções locais e regionais.

Por fim, a habilidade EF69LP49 parece ser a meta maior do trabalho no campo artístico-literário, seu auge: um indivíduo que evidencie seu interesse e seu envolvimento pela leitura de livros de literatura, bem como de outras produções culturais. Espera-se também desse leitor que, supostamente, viveu variadas experiências de leitura literária ao longo de sua formação no Ensino Fundamental uma postura intencionalmente autodesafiadora, que priorize, para suas leituras, textos literários que rompam com suas expectativas e favoreçam a continuidade de suas experiências

disruptivas, em busca do fortalecimento de sua personalidade tolerante e interessada no outro. Em outras palavras, espera-se que o estudante egresso do Ensino Fundamental tenha nutrido seu desenvolvimento integral e criado mecanismos internos para reconhecer na leitura de textos literários um apoio ou uma oposição contínua ao engessamento do olhar em relação ao mundo.

Tabela 9

BNCC: habilidade	(EF69LP49) Mostrar-se interessado e envolvido pela leitura de livros de literatura e por outras produções culturais do campo e receptivo a textos que rompam com seu universo de expectativas, que representem um desafio em relação às suas possibilidades atuais e suas experiências anteriores de leitura, apoiando-se nas marcas linguísticas, em seu conhecimento sobre os gêneros e a temática e nas orientações dadas pelo professor.
RJ: habilidade	(EF69LP49) Mostrar-se interessado e envolvido pela leitura de livros de literatura e por outras produções culturais do campo e receptivo a textos que rompam com seu universo de expectativas, que representem um desafio em relação às suas possibilidades atuais e suas experiências anteriores de leitura, apoiando-se nas marcas linguísticas, em seu conhecimento sobre os gêneros e a temática e nas orientações dadas pelo professor.
SP: habilidade	(EF69LP49) Mostrar-se interessado e envolvido pela leitura de livros de literatura e por outras produções culturais do campo e receptivo a textos que rompam com seu universo de expectativas, que representem um desafio em relação às suas possibilidades atuais e suas experiências anteriores de leitura, apoiando-se nas marcas linguísticas, em seu conhecimento sobre os gêneros e a temática e nas orientações dadas pelo professor.
PR: objetivo de aprendizagem	(EF69LP49) Envolver-se na leitura de livros de literatura e acessar outras produções culturais do campo que representem um desafio em relação às possibilidades atuais e experiências anteriores de leitura, apoiando-se nas marcas linguísticas, nos conhecimentos sobre os gêneros e a temática e nas orientações dadas pelo professor, de forma a romper com o universo de expectativas, demonstrando interesse e envolvimento.
PE: habilidade	(EF69LP49) Ler, com apoio do professor e de outros leitores, livros de literatura e/ou outras produções culturais do campo, mostrando-se receptivo a textos que rompam com seu universo de expectativas e que representem um desafio em relação às suas possibilidades atuais e suas experiências anteriores de leitura, apoiando-se nas marcas linguísticas, em seu conhecimento sobre os gêneros e a temática e nas orientações dadas pelo professor e considerando as particularidades dessas produções (o uso estético da linguagem, as correlações com outras áreas do conhecimento e da arte, a verificação de dimensões do humano etc.).

Na elaboração de seus novos currículos (2018-2019), cabia às unidades federativas a leitura, interpretação e assimilação ou adaptação das habilidades da Base

Nacional Comum Curricular à redação de seus documentos. Além disso, era facultativa a essas mesmas unidades federativas a criação de habilidades inéditas, com propósitos relevantes para cada rede, ainda que sem ancoragem na redação da BNCC.

No campo artístico-literário, Rio de Janeiro e São Paulo propuseram, respectivamente, três e duas habilidades inéditas, todas alocadas no segmento dos anos Iniciais, enquanto Pernambuco propôs uma, para os Anos Finais. A redação de tais habilidades está na tabela a seguir.

Tabela 10

<b>HABILIDADES NOVAS EM RELAÇÃO À BNCC</b>		
<b>RIO DE JANEIRO</b>	<b>SÃO PAULO</b>	<b>PERNAMBUCO</b>
<b>(EF01LP02.RJ)</b> Ler e compreender, em colaboração com os colegas e com a ajuda do professor e, mais tarde, de maneira autônoma, textos não verbais, como rótulos, embalagens, propagandas, placas e cenas.	(EF03LP09A) Ler e compreender cordéis, repentes, entre outros textos do campo artístico-literário, considerando a situação comunicativa, o tema/assunto, a estrutura composicional e o estilo do gênero.	(EF69LP47X) Distinguir autor e narrador, narrador onisciente e narrador observador, como também a voz do narrador das vozes dos personagens e outras vozes.
<b>(EF02LP04.RJ)</b> Perceber a importância das onomatopeias reconhecendo a função dessa figura de linguagem em histórias em quadrinho e charges como uma das maneiras para se descrever os sons do mundo, deixando o texto mais divertido e fácil de ser compreendido, contribuindo para a clareza	(EF03LP09B) Compreender a função de adjetivos e locuções adjetivas para a caracterização de personagens e ambientes, na leitura de diferentes textos como contos, cordéis, entre outros.	

desses textos e para a percepção de sua ludicidade.		
(EF03LP01.RJ) Ler, escrever e separar, corretamente, palavras com encontros consonantais perfeitos e imperfeitos de forma contextualizada e significativa.		

Como se nota, há pouco ou nada nas habilidades próprias do currículo estadual do Rio de Janeiro que justifique sua alocação no *campo artístico-literário*. A habilidade situada no 1º ano, por exemplo, prevê o trabalho com a leitura de rótulos, embalagens, placas e cenas, gêneros majoritariamente do *campo de atuação da vida cotidiana*. Já a do 2º ano planeja que a criança reconheça a função da onomatopeia em quadrinhos e charges percebendo seu potencial lúdico. A habilidade prevista para o 3º ano, por sua vez aborda encontros consonantais, um objeto de conhecimento de análise linguística.

Equívoco semelhante comete o estado de São Paulo em suas habilidades previstas para o 3º ano, nas quais o texto literário em questão, o cordel, parece ser um pretexto para o trabalho com adjetivos e locuções adjetivas.

Já o estado de Pernambuco propõe a importante reflexão sobre a distinção entre “autor” e “narrador” e entre os tipos de narradores.

### Considerações finais

Para que a literatura e todas as reflexões que a acompanham penetrem, se integrem e permaneçam no cotidiano escolar, é preciso que governos e pesquisadores especialistas se aliem em prol de dois elementos basais para a garantia do campo artístico-literário: a formação literária dos docentes da educação básica e a viabilização de condições específicas para vivências neste campo de atuação, tal como ampla oferta de livros literários para alunos e docentes.

Processos reflexivos são frutos de experiências e vivências plurais, as quais, por sua vez, são favorecidas pela ampliação de repertório acadêmico, político, interpessoal,

estético, entre outros. Assim, ler (ou ensinar a leitura de) uma obra consiste em posicioná-la em uma rede de referências intertextuais, possível unicamente a partir da ampliação de repertório. Portanto, oferecer formação docente que assegure a professores e alunos da educação básica o direito à vivência literária de qualidade é o primeiro passo que instituições e órgãos públicos devem dar pela literatura e pela integralidade do sujeito.

### Referências bibliográficas

- BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Educação é a Base*. Brasília: MEC/CONSED/UNDIME, 2018. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/bncc-20dez-site.pdf>>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 1988. Disponível em: <[https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88\\_Livro\\_EC91\\_2016.pdf](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf)>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- BRASIL. Ministério da Educação. Resolução No 7, de 14 de dezembro de 2010. *Fixa as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental de 9 (nove) anos*. Disponível em <[http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/rceb007\\_10.pdf](http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/rceb007_10.pdf)>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. São Paulo/Rio de Janeiro, 4ª edição, 2004. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod\\_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf)>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- CHIARADIA, Kátia; et alii. *Exame Nacional do Ensino Médio – Enem: Escalas De Proficiência 1998/2008*. Inep. Brasília, nov. de 2018. Disponível em: <[http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset\\_publisher/6jyisgmamkw1/document/id/6374532](http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6jyisgmamkw1/document/id/6374532)>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Org). *Leitura de Literatura na Escola*. São Paulo: Parábola, 2013.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Tradução Denise Bottman. Porto Alegre: Edições L&PM, 2019.

- FISCHER, Luís Augusto; LUFT, Gabriela; FRIZON, Marcelo; LEITE, Guto; GERALDI, João Wanderley. *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FISCHER, Luís Augusto e LUFT, Gabriela Fernanda Cé. *Literatura, leitura e ensino: o Enem e os impactos das leituras obrigatórias dos exames vestibulares para a formação de leitores*. Vitória: *Contexto*, 2015.
- JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura?*. Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2<sup>o</sup>ed, 1996.
- LOPES, Alice C. *Políticas de integração curricular*. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.
- LUCENA, Karina; VIANNA, Carla; WELLER, Daniel. “A Literatura no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM)”. Porto Alegre: *Nonada Letras em Revista*, ano 15, n. 18, p. 111-126, 2012.
- MOVIMENTO TODOS PELA BASE. *Brasil tem 100% de referenciais curriculares da Educação Infantil e Ensino Fundamental alinhados à BNCC*. Disponível em: <<http://movimentopelabase.org.br/acontece/brasil-tem-100-de-referenciais-curriculares-da-educacao-infantil-e-ensino-fundamental-alinhados-bncc/>>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- MOVIMENTO TODOS PELA BASE. *Guia de objetivos de aprendizagem*. Disponível em: <<http://movimentopelabase.org.br/wp-content/uploads/2017/03/Guia-de-Refer%C3%Aancia-para-reda%C3%A7%C3%A3o-de-objetivos-de-aprendizagem.pdf>>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- PACHECO, José Augusto. Territorializar o currículo através de projectos integrados. In \_\_\_\_\_ . *Políticas de integração curricular*. Porto: Porto Editora, 2000.
- PARANÁ. *Referencial Curricular do Paraná*. Curitiba: CEE-PR, 2018. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/bncc/2018/referencial\\_curricular\\_parana\\_cee.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/bncc/2018/referencial_curricular_parana_cee.pdf)>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- PERNAMBUCO. *Currículo do Estado de Pernambuco*. Recife: SEE-PE, 2019. Disponível em: <<http://www.educacao.pe.gov.br/portal/?pag=1&cat=18&art=4419>>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- RIO DE JANEIRO. *Currículo do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UNDIME-RJ, 2019. Disponível em: <[https://undime.org.br/uploads/documentos/phpuReuc7\\_5dd2975576757.pdf](https://undime.org.br/uploads/documentos/phpuReuc7_5dd2975576757.pdf)>. Acesso em:
- SÃO PAULO. *Currículo Paulista*. São Paulo: UNDIME-SP, 2018. Disponível em: <<https://efape.educacao.sp.gov.br/curriculopaulista/>>. Acesso em: 3 de julho de 2020.
- ROJO, Roxane Helena Rodrigues; BARBOSA, Jacqueline Peixoto. *Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Editora Parábola, 2013.

SILVA, Raquel da; MACÊDO, Jhennefer; SEGABINAZI, Daniela. A literatura juvenil no Ensino Fundamental II: avanços e recuos na Base Nacional Comum Curricular. Aracajú: *Revista de Estudos de Cultura*, n. 7, jan-abr, 2017.

*Recebido em 05/07/2020*  
*Aceito em 02/11/2020*

---

<sup>i</sup> **Kátia Chiaradia** concluiu graduação, mestrado e doutorado na Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Prof Dra Marisa Lajolo, e pós-doutorado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob supervisão do Prof Dr Roberto Acízelo. Recentemente, passou a compor o grupo de pesquisa “Literatura em Rede”, da Universidade Federal do Paraná, sob coordenação da Prof Dra Milena Martins.  
**E-mail:** npckatia@gmail.com

# DRUMMOND NOS TEMPOS DE CAPANEMA

[DRUMMOND IN CAPANEMA'S TIME]

**MARCO MARCELO BORTOLOTI<sup>1</sup>**

ORCID 0000-0002-3306-6175

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

**Resumo:** O poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) escreveu seus versos mais engajados entre as décadas de 1930 e 1940, mesmo período em que trabalhava como chefe de gabinete no Ministério da Educação e Saúde, sob a ditadura do Estado Novo. Este artigo analisa as contradições do poeta neste período, a natureza do trabalho que realizava, e discute como foi possível a um escritor identificado com o comunismo internacional conviver com um regime ditatorial de moldes fascistas.

**Palavras-chave:** Carlos Drummond de Andrade; Comunismo; Gustavo Capanema; Estado Novo; Poesia Modernista

**Abstract:** Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) wrote his more politically engaged verses between the 1930s and 1940s, a period when he worked as chief of staff at the Ministry of Education and Health, under the dictatorship of the Estado Novo. This article analyzes the contradictions of the poet in this period, the nature of the work he performed, and discusses how it was possible for a writer identified as international communism to live with a dictatorial regime of fascist molds.

**Keywords:** Carlos Drummond de Andrade; Communism; Gustavo Capanema; Estado Novo; Modernist Poetry

### **Ideologia, literatura e poder**

O acirramento das disputas políticas e ideológicas nos anos 1930 foi um fenômeno mundial, que influenciou diretamente na literatura do período. A crise do capitalismo que se seguiu à quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, deu novo vigor ao modelo socialista da União Soviética, que para muitos surgia como uma alternativa viável de sistema político mais justo. Começava aí um embate tenso entre direita e esquerda. A ascensão do nazismo na Alemanha, com a chegada de Hitler ao poder, em 1933, também fomentou uma união das esquerdas e dos intelectuais em torno de um inimigo comum.

Neste contexto, seria difícil a um intelectual do Ocidente escapar da crescente politização pela qual passava a literatura. Assim como no Brasil, os escritores europeus que cresceram no caldo das vanguardas artísticas dos chamados “felizes” anos 1920 se viam obrigados a tomar posição em um mundo dividido (SOLER, 2010, p. 222). Na maioria dos casos, o intelectual se identificava com o antifascismo, diante do crescimento dos regimes totalitários na Europa. A posição confluía com um sentimento de simpatia pelas esquerdas, inimigas declaradas da ideologia nazista que se sustentava pela defesa da superioridade de raças e classes.

Não cabe aqui inventariar o impacto deste fenômeno entre a intelectualidade brasileira, cujos resultados incluem uma espantosa multiplicação de livros marxistas e de editoras voltadas exclusivamente a esta linha de pensamento no país (CARONE, 1986, p. 79), a criação de associações de intelectuais com inspiração antifascista, a realização de congressos do gênero, filiações individuais de escritores ao Partido Comunista e a incorporação de temas políticos à prosa e à poesia produzidas na época. Foi o período em que Luís Carlos Prestes, acreditando haver simpatia suficiente na sociedade brasileira para a implantação de um regime socialista no país, liderou o movimento conhecido como Intentona Comunista, imediatamente sufocado pelo governo de Getúlio Vargas, que encontrou no episódio justificativa para implantar no Brasil uma ditadura de moldes fascistas.

Carlos Drummond de Andrade também respondeu ao chamado do seu tempo. Data de 1935 o que se pode chamar de “virada ideológica” do poeta mineiro, momento em que publicou na imprensa os primeiros poemas em que exibía uma preocupação mais social: “Sentimento do mundo”, “O operário no mar” e “Poema da necessidade”. Até então, sua poesia estava voltada para questões mais existenciais e particulares, expressas em seus livros de estreia, *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934). Era seu primeiro ano no Rio de Janeiro, momento de transição da província para a capital da República, onde pôde conviver diretamente com uma roda mais ampla de escritores. Foi também o ano da Intentona Comunista, da qual participaram muitos intelectuais, e no plano internacional, o período da agitação política na Espanha que antecedeu o início da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Postura rara entre os autores brasileiros, Drummond irá assumir nos anos seguintes uma inequívoca verve social, colocando-se no papel de agente transformador da sociedade. Nos livros que publicou entre 1935 e 1945 – *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945) – incorporou conceitos comunistas de pátria sem fronteiras, união entre os homens, injustiça social, alienação pela sociedade de consumo e crença num amanhã melhor.

Se a ambivalência da sua obra, marcada também pela insatisfação do “eu” no mundo, diluía a contundência de seus versos mais políticos, esta tendência ficava muito clara em poemas como o “Fim da Terceira Internacional”, de 1943, sobre o encerramento do Komintern, e que acabou publicado com o título “Mas viveremos”, cujos versos, também modificados na versão final, diziam: “Mas um livro, por baixo do colchão, / era súbito um beijo, uma carícia, / uma paz sobre o corpo se alastrando, / e teu retrato, Lênin, consolava” (ANDRADE, 2012, p. 65). Neste período, a parte mais engajada da sua produção se aproxima de poetas estrangeiros e comunistas como os chilenos Pablo Neruda e Vicente Huidobro, os espanhóis Miguel Hernandez, Rafael Alberti e Vicente Aleixandre, os franceses Paul Éluard e Louis Aragon, o russo Vladimir Maiakóvski, o argentino Raúl Gonzáles Tuñón, o cubano Nicolás Guillén e boa parte dos poetas do neorrealismo português, como Joaquim Namorado e Mário Dionísio.

O que torna mais complexa a cena é que no mesmo período Drummond trabalhava como chefe de gabinete no Ministério da Educação e Saúde, e esta poesia

militante foi produzida dentro de uma repartição pública que estava ligada ao governo ditatorial afinado com o fascismo e eminentemente anticomunista. Enquanto seus contemporâneos estrangeiros viviam literalmente nas trincheiras – Miguel Hernandez morreu na prisão logo após a Guerra Civil Espanhola – o mineiro estava à sombra do poder. Conforme observou Antônio Candido: “O chefe de gabinete do ministro da Educação viveu, no exercício das funções, a fase mais ativa de sua militância intelectual de poeta comprometido com ideias de esquerda” (CANDIDO, 1993, p. 23).

O poeta sempre creditou sua permanência no cargo à fidelidade ao ministro Gustavo Capanema, seu amigo de infância. Uma explicação excessivamente simplista, mas da qual não iremos discordar. Por outro lado, para compreender como foi possível que uma ditadura claramente anticomunista mantivesse em seus quadros um poeta cujos versos eram inspirados por esta doutrina, é preciso entender a postura de Drummond e a natureza deste regime, proposta do presente trabalho. Segundo Candido, “os governos são mais ou menos elásticos quanto à liberdade de pensamento dos funcionários, de acordo com uma equação instável na qual se equilibram os seus interesses de segurança e a necessidade de recrutar quadros burocráticos capazes” (CANDIDO, 1993, p. 24).

De princípio, é preciso ter em vista a importância histórica da gestão de Gustavo Capanema, quando a educação pública, praticamente inexistente antes dos anos 1930, começou a ganhar forma. Capanema criou a Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, promoveu a nacionalização de mais de mil escolas localizadas nos núcleos de colonização europeia no sul do país, criou o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) e definiu boa parte da política educacional adotada no Brasil até hoje. Também nesta época ganhou força a defesa do patrimônio histórico com a criação do Serviço Nacional do Patrimônio, atual Iphan. Foi ainda por iniciativa do ministro que se construiu a sede do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema, que além de sua extraordinária importância como marco cultural, aproximou a dupla Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, que mais tarde definiriam a concepção urbanística e arquitetônica da futura capital do país.

O projeto político de Capanema não teve uma linha ideológica uniforme e se insere no que se convencionou chamar de “modernização conservadora”, ou seja, um processo que permitiu inserir elementos de modernidade e racionalidade num contexto de concentração de poder e composição com as elites tradicionais. Simon Schwartzman,

no livro *Nos tempos de Capanema*, avalia que esta característica incute à gestão do ministro uma imagem muitas vezes contraditória. Foi a época do incentivo das artes modernas e também da implantação da disciplina Educação Moral e Cívica nas escolas. Tempo de censura ideológica e de abertura de espaço para os intelectuais. Schwartzman diz que Capanema procurou desenvolver um projeto cultural em cima dessa ambiguidade:

Por um lado, havia que valorizar os homens de letras, as artes, e criar para isto um mecenato estatal. Por outro, havia que produzir os símbolos culturais do Estado Novo, que substituíssem a iconografia da República, que mal conseguira desmontar a hagiologia do Império. (SCHWARTZMAN, 2000, p. 23)

No campo da educação, travou-se nessa época um embate entre grupos progressistas, que defendiam um ensino laico e que fosse mais autônomo do Estado, e os que pregavam a centralização e o domínio da Igreja Católica. Capanema sempre pendeu para este último lado, por uma questão de composição política. O ministro era o homem de confiança da Igreja mesmo sem ter tido no passado qualquer militância religiosa. O traquejo político de Capanema, que se notabilizou pela tentativa de unir os contrários, de não permitir rompimentos e evitar definições categóricas, o aproximava bastante do espírito de Getúlio Vargas, e foi uma marca constante na gestão do ministério. Como observa Schwartzman:

Capanema, sem deixar de ser também um homem de ideias, parecia mover-se muito mais pelas contingências do dia-a-dia, em uma estratégia de conciliação, de conservação e acúmulo de poder que, no final, se mostraria bastante realista e efetiva, ainda que acarretasse uma perda de autonomia e independência. (SCHWARTZMAN, 2000, p. 61)

Apoiando-se nesta estratégia, o ministro conseguiu construir uma gestão que pode ser lembrada tanto pela promoção dos ideais modernistas como dos ideais do Estado Novo. No aspecto cultural, Drummond poderia se sentir confortável dentro daquela estrutura que, embora cheia de ambiguidades, permitia o fortalecimento e a promoção de valores e artistas ligados à arte moderna. O campo de maior desconforto era o da educação, cercado pelos interesses da Igreja Católica e do governo central, de difícil conciliação com os ideais primeiros do modernismo e, sobretudo, com os grupos de esquerda, dos quais Drummond ficaria cada vez mais próximo.

O governo adotou nessa área uma atitude direitista, seja com o expurgo de professores de alguma forma associados ao comunismo, o desmonte de instituições politicamente libertárias como a Universidade do Distrito Federal, ou mesmo o incentivo da pregação anticomunista direta em sala de aula. Além disso, o ministério desenvolveu uma política educacional elitista, voltada sobretudo para o ensino universitário e dando menos atenção à educação básica.

Segundo Schwartzman, o ministro acreditava ser importante formar uma elite exemplar que guiasse e induzisse, por imitação, o comportamento das massas (SCHWARTZMAN, 2000, p. 221). Não era, certamente, um projeto de democratização e popularização do ensino que poderia estar de acordo com o pensamento socialista. Quando Drummond começou a despontar como um poeta de vertente social, escrevendo artigos em que defendia a emancipação das massas e a produção poética das classes populares, seu discurso estava frontalmente contrário ao espírito que moveu o ministério durante toda a gestão Capanema. Foi uma tensão que o poeta teve de administrar.

Além do constrangimento de trabalhar para um órgão do Estado Novo, o regime que colocou na cadeia o líder comunista Luís Carlos Prestes, prendeu escritores como Graciliano Ramos e Jorge Amado, censurou a imprensa e proibiu a circulação de livros. Contudo, foi no próprio ministério da Educação e Saúde que Graciliano encontrou emprego como inspetor de escolas, logo após deixar a prisão. A ambiguidade da ditadura reduzia o peso da participação no governo, e Drummond procurou reforçar sempre certo distanciamento, colocando-se na posição de peça funcional da engrenagem burocrática, de maneira a afastar de sua consciência uma responsabilidade maior por participar de um regime contrário às suas ideias como intelectual e artista. Aquele seria apenas um ganha-pão, como qualquer outro.

### **Nas engrenagens do ministério**

Trabalhar para o governo não significava pertencer necessariamente a uma linha ideológica específica. Capanema se cercou tanto de intelectuais mais ligados à esquerda, a exemplo do próprio Drummond, de Manuel Bandeira e Cândido Portinari, como de integralistas notórios, Thiers Martins Moreira e San Tiago Dantas, por exemplo.

Segundo Sérgio Miceli, que estudou a ligação dos intelectuais com o Governo Vargas no livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, seria inviável apontar uma matriz ideológica vitoriosa entre os que foram convocados para servir ao regime na época. “Fazendo-se um retrospecto das principais clivagens ideológicas vigentes nas décadas de 20 e 30, poder-se-á constatar que elementos de praticamente todos os matizes foram pinçados no processo de expansão do aparelhamento estatal” (MICELI, 1979, p. 162).

Por este motivo, o ministério de Capanema era visto por alguns como reduto de comunistas, e por outros como mais uma célula fascista dentro do governo ditatorial. O escritor judeu Stefan Zweig, por exemplo, escreveu a Henriqueta Lisboa em 1942:

Não me seria desagradável botar uma bomba num conclave que reunisse Getúlio, Osvaldo Aranha, Góis Monteiro, Chico Campos, Plínio Salgado, e até o meu prezado amigo Capanema. Afinal das contas essa gente que é ditadura, que é nazistizante como ideologia política, que é não se sabe o que como forma de governo mansinho e amansado, e que acaba aderindo à força e de boa vontade ao imperialismo ianque, essa gente nos enche de ignomínia. (apud ANDRADE & ANDRADE, 2002, p. 473)

Resta saber, em relação aos funcionários do governo, o quanto de independência intelectual deveria ser sacrificada em função da aderência. Nas inúmeras entrevistas que deu sobre o tema, Drummond sempre repetiu que sua atuação no governo se limitava a servir a um amigo pessoal, Gustavo Capanema. É o que disse, por exemplo, ao jornalista Zuenir Ventura, numa entrevista publicada na revista *Veja* em novembro de 1980, quando questionado se ele teria sido um elemento do Estado Novo:

Nunca me considerei como tal e acho uma injustiça se dizer tal coisa. Vim para o Rio em 1934, para trabalhar com um amigo pessoal, do tempo de colégio, Gustavo Capanema. Em 1937 houve o golpe de Estado e Capanema continuou. Continuei a servir a ele da mesma maneira, não tinha a menor ligação com o Estado Novo. Vi o dr. Getúlio Vargas duas ou três vezes na vida. As minhas relações com o palácio eram burocráticas: eu preparava pastas para lá, recebia telefonemas e cumpria recomendações burocráticas, mas não tinha nada a ver com a política do governo. (ANDRADE, 2011, p. 108)

De fato, não há nada na obra poética de Drummond que denuncie qualquer sacrifício de sua integridade de pensamento. Contudo, não se pode dizer que, enquanto intelectual e funcionário, ele não tivesse “nada a ver com a política do governo”. Nesse caso, há uma clara fratura entre a obra do poeta e a conduta do funcionário. Daí a dificuldade de se encontrar um ponto de contato entre o estudo de Sérgio Miceli e as inúmeras interpretações da poesia drummondiana socializante dessa época.

Na qualidade de chefe de gabinete, Drummond participava ativamente de boa parte das atividades do ministério. A documentação do período não mostra que ele tivesse poder ativo ou mesmo influência sobre as decisões de Capanema. O poeta era uma espécie de intermediário entre o ministro e o público, seja este interno ou externo ao ministério. Ele recebia, organizava e dava seguimento aos pedidos que vinham de fora e precisavam ou não da aprovação de Capanema, e fazia cumprir as ordens deste repassando suas determinações às instâncias competentes.

Não há muitos registros de ocasiões em que Drummond participou de solenidades públicas representando o ministro. E menos ainda de discursos que escreveu para serem proferidos pelo chefe. É estranho que, tendo Capanema ao seu lado um intelectual e poeta do porte de Drummond, não haja mais registros do aproveitamento do escritor, ou mesmo de alguma influência mais direta que tenha exercido sobre o amigo ministro. Pelo contrário, fica patente o extremo senso de hierarquia de Drummond, e quase um escrúpulo de participar das decisões do poder. Em bilhete a seu amigo Abgar Renault, sobre uma disputa de cargos dentro do ministério em 1943, escreveu:

Você é bastante experiente das coisas da administração e dos homens para analisar e resolver o caso com acerto. Não quero influir em sua decisão. Você bem sabe que não é do meu feitio interferir, desse ou daquele modo, nas lógicas internas das repartições, e não seria com você ou com o Departamento que eu quebraria essa linha de conduta. (ANDRADE, 1943)

O mesmo escrúpulo aparece em outro bilhete ao também amigo Augusto Meyer, que era diretor do Instituto Nacional do Livro, responsável pelas aquisições de livros do ministério. Drummond repassou um pedido de outro escritor e amigo próximo, João Alphonsus, para que o governo comprasse alguns exemplares do livro *Pesca da Baleia*. E acrescentava: “Tenho certa repugnância em tratar de casos comerciais, mas aí fica o desejo do autor, que você examinará com a habitual boa vontade” (ANDRADE, 1942).

Por outro lado, existem dezenas de bilhetes anódinos em que Drummond transmite ordens, informa decisões que não foram suas ou cumpre procedimentos burocráticos. Em correspondência ao gerente da companhia telefônica em 1935, datilografou o poeta-burocrata: “De ordem do senhor Ministro, restituo-vos a fatura n. 7349, referente a serviço do aparelho n. 25.5170, pois se trata de telefone particular, instalado na casa de S. Exc., que vem pagando as respectivas despesas do seu próprio bolso” (ANDRADE, 1935). Em bilhete para Cândido Portinari, em 1938: “O ministro

manda entregar-lhe estas fotografias e agradecer-lhe o empréstimo” (ANDRADE, 1938). E outro a Abgar Renault, em 1941: “o Ministro pergunta se você estaria disposto a traduzir as “Letters from Paraguay”, de Burton” (ANDRADE, 1941).

A rotina no ministério e sua aparentemente rígida hierarquia podem ser entrevistadas em algumas mensagens trocadas entre Capanema e seu chefe de gabinete. Um bilhete de 1941, quando o poeta já havia publicado um livro tão importante como *Sentimento do mundo*, traz uma advertência quase colegial:

Carlos: Nem sempre posso despachar os papéis miúdos no mesmo dia. Guardo as pastas, que ficam muitos dias sem ser vistas. Peço-lhe que, ao me entregar a pasta de cada dia, chame a minha atenção para um ou outro papel de maior importância, que deve ter solução não retardada. C. (ANDRADE, 1941)

Nas raríssimas ocasiões em que Drummond aparece com algum pleito para si próprio, também fica claro que o que vale sempre é a palavra final do ministro. Escreveu o poeta a Abgar Renault, em 1938:

Como prevíamos, o Capanema achou um tanto oceânica a importância do auxílio oficial que a casa Kra deseja receber para nos editar em francês. Parece que teremos de renunciar a essa glória. (...) Sinto-me bastante “capistrano” com o resultado. Abraços do seu velho e inédito (em francês). (ANDRADE, 1938)

O mercado de postos públicos de trabalho, que depois da Revolução de 1930 sofreu um crescimento considerável no Brasil, naturalmente absorveria muito tempo do Ministério da Educação e Saúde, assim como de outros órgãos e ministérios do governo Vargas. A máquina estatal inflou, absorvendo boa parte da elite portadora ou não de diplomas universitários. Diante da incipiência de critérios mais técnicos de seleção, como o concurso público, valiam as indicações decorrentes do jogo político.

Segundo Sérgio Miceli, nesta época o Estado se transformou na “instância suprema de legitimação das competências ligadas ao trabalho cultural, técnico e científico, passando a atuar como agência de recrutamento, seleção, treinamento e promoção do público portador de diplomas superiores” (MICELI, 1979, p. 138). Este foi um campo em que Drummond atuou muito intensamente, como intermediário dos pedidos dirigidos a Capanema.

## Cargos e prebendas

O Ministério da Educação e Saúde foi um espaço particularmente fértil na distribuição de cargos de confiança e empregos técnicos. Segundo Miceli, dos 1173 cargos em comissão do Governo Federal em 1939, 35% pertenciam ao Ministério da Educação, 30% ao Ministério da Fazenda, 21% ao Ministério da Viação e 14% distribuídos entre os restantes. Além disso, o aumento das normas governamentais, dos sistemas de controle e inspeção e toda a concentração burocrática promovida pela gestão de Capanema tiveram como efeito gerar solicitações e pedidos de exceção dos mais variados (SCHWARTZMAN, 2000 p.280).

Drummond era o ponto de ligação entre os intelectuais e escritores modernistas e o ministério. Os documentos não dão testemunho de que o poeta tivesse algum poder de decisão sobre os cargos concedidos ou favores a serem atendidos. Mas sua correspondência guarda pedidos de boa parte da intelectualidade da época, com pleitos para si ou para conhecidos seus, das mais variadas naturezas. As cartas são autoexplicativas quanto à variedade de pedidos e as muitas possibilidades de remuneração que o ministério poderia proporcionar. Em 1935, o escritor mineiro Martins de Almeida escreveu:

Afinal, eu pretendo de você e do Capanema um modesto emprego que me dê pelo menos 800.000 mil por mês deixando-me tempo suficiente para a minha advocacia. Inspetoria no distrito ou em Niterói, censura cinematográfica ou teatral, adendo ao gabinete, qualquer torço enfim. (ALMEIDA, 1935)

Em 1936, o jornalista Prudente de Moraes Neto solicitava:

Eu tinha tomado a liberdade de sugerir para a censura, o nome do Manuel [Bandeira], que me substituiria com vantagem sob todos os pontos de vista. Disse-me depois o Rodrigo, pelo telefone e muito rapidamente, que ele não podia ser designado, por ter já outra função aí. Mas, si compreendi bem, onde o impedimento? (MORAES NETO, 1936)

O gaúcho Érico Veríssimo:

Aqui estou eu de novo para lhe falar no caso do meu primo, Franklin Veríssimo, portador desta. Terminou ele o primeiro ano de medicina aí no Rio, passando com média em todas as matérias. Estamos todos empenhados em conseguir a transferência dele para a Faculdade de Medicina de Porto Alegre. Para isso conto com você, com o seu conselho e o seu prestígio junto ao ministro. (VERÍSSIMO, 1940)

O carioca Vinicius de Moraes:

Venho lhe amolar novamente com aquele meu velho protegido, o dr. Raimundo Lemos (que tem uma cara trágica e uma cabeça quase branca) que levei uma vez a você. Esse rapaz, coitado, velho amigo meu dos tempos de moleque de praia em Copacabana, está envelhecendo numa luta sórdida para se colocar “em algum lugar do Brasil”. (MORAES, 1942)

O também carioca Augusto Frederico Schmidt:

O portador desta, Eros Gonçalves Pereira, você já conhece; conversei com o Capanema (...) ele prometeu comprar um quadro do meu recomendado e ajudá-lo a fazer uma exposição. Creio que uma colocação, porém, seria o ideal. Você poderia conversar com o Capanema sobre esse assunto? (SCHMIDT, 1942)

O linguista mineiro Aires da Mata Machado Filho, a propósito do livro *Problemas da língua*:

Fiz a edição por minha conta e risco, e bem grandes foram as despesas. Penso que o Instituto Nacional do Livro pode adquirir alguns volumes, para o seu serviço de bibliotecas. Peço-lhe que intervenha em meu favor, indicando-me o que devo fazer, burocraticamente falando, pra obter o que desejo. (MACHADO FILHO, 1941)

Estas solicitações vinham não apenas da elite modernista da época como de outros estratos sociais incluindo amigos de Minas, políticos de toda ordem e familiares. Em agosto de 1934, Julieta Drummond de Andrade, mãe do poeta, lhe escreveu:

O portador deste é o Sr. Francisco Moreira da Silva, sobrinho que d. Mariquinhas (a minha lavadeira e muito amiga), que escreveu a mesma pedindo te apresentá-lo, o que você fizer para ele eu muito te agradeço. (ANDRADE, 1934)

Se a distribuição de cargos e prebendas era uma atribuição do ministério, e mais particularmente do gabinete do Ministro, não quer dizer que ela se desse de forma desinteressada. Esta era uma moeda política muito bem administrada por Capanema. Entre os documentos arquivados pelo ministro, consta, por exemplo, uma “Relação dos deputados atendidos pelo ministério”, compulsada provavelmente por Drummond, cuja letra acrescenta uma informação ao título: “até 1937”. São relacionados 21 deputados, com o nome, tipo de pedido atendido, data, e se o parlamentar agradeceu ou não o favor. Diz trecho do documento:

Deputado Luiz Martins Soares: Nomeação do doutor Antônio Gonçalves Lima para inspetor de ensino secundário do Distrito Federal. Atendido em 3/01/1936. Não foi agradecido.

Deputado João Geraldo: Contrato de sua cunhada Olga Schumann para o Hospital Estácio de Sá. Não foi agradecido. (ANDRADE, 1937)

Ainda que a princípio não participasse das decisões, Drummond estava muito próximo das atividades políticas e administrativas de Capanema. Na qualidade de chefe de gabinete, tinha de adotar uma postura de cumplicidade diante dos passos do ministro, já que redigia os despachos para que as ordens de Capanema fossem cumpridas. A afinidade intelectual e afetiva dos dois ajudava na boa dinâmica da relação, e com exceção de casos esporádicos ou menores, não há registro de qualquer desentendimento mais grave, seja durante a gestão ou mesmo depois do período do ministério.

Enquanto seu braço direito, seria difícil dizer que Drummond ignorasse ou fizesse críticas a alguma faceta de Capanema. E é preciso que se diga: o ministro era visceralmente apegado ao poder. Essa marca aparece em muitos documentos do seu acervo pessoal. Ainda que de forma mais rara, é também visível a companhia de Drummond mesmo nestes momentos de articulação política. Em 1937, antes do golpe do Estado Novo, Capanema trabalhava na escolha do nome de um mineiro para concorrer à sucessão do presidente Getúlio Vargas, cujo mandato iria se expirar. Seu arquivo guarda inclusive rascunhos de um plano de governo para o novo presidente. O nome escolhido, de comum acordo com as lideranças mineiras, foi o de Benedito Valadares.

Os ventos políticos, no entanto, mudaram. Vargas articulou um golpe para permanecer no poder, que teve apoio da Ação Integralista Brasileira, liderada por Plínio Salgado, embora este também fosse candidato à sucessão presidencial. Como recompensa, Plínio assumiria o Ministério da Educação e Saúde, escanteando Capanema. Em suas anotações pessoais, o ministro lamenta a perda do cargo:

Espero sair do governo semana que vem, deixando inacabada a obra que planejei e estou executando. É uma lástima sentir que desmantela-se tudo, justamente na hora em que seria possível uma ação rápida e segura. (CAPANEMA, 1938)

Capanema já estava preparado para deixar o governo. Escreveu duas cartas de despedida falando de suas realizações e solenemente entregando o cargo para o novo ocupante. Não há documentos que mostrem a presença de Drummond ao seu lado nesse

período, mas não há dúvida de que o chefe de gabinete o estava ajudando a esvaziar as gavetas. “Estou fatigado destes dois dias de preparativos para sair do governo”, diz outra anotação (CAPANEMA, 1938). Houve, no entanto, uma nova mudança de ventos, dessa vez a seu favor. Plínio Salgado virou inimigo do governo e partiu para o exílio. E Capanema conseguiu articular sua permanência. Para isso ele precisava reconhecer o golpe de estado e acatar a nova diretriz ditatorial do governo. Não foi um problema para o ministro. Num manuscrito de seu arquivo, que não traz referência sobre o objetivo do documento, ele se declara a favor do golpe de 10 de novembro que sagrou o Estado Novo:

Em 10 de novembro, Getúlio Vargas tomou a atitude dos grandes, dos autênticos homens de estado nas horas decisivas da história: romper o caminho, em meio à confusão, e marchar, através dos perigos, com fé ao coração, com energia na voz e no movimento, e disposto a aceitar os sacrifícios. Tal chefe merece a veneração da pátria.

Gustavo Capanema. (CAPANEMA, s/d)

Com a ditadura instaurada, Capanema teve maior facilidade para implementar as medidas que pretendia na área da educação. Em contrapartida, precisou compactuar ideologicamente com o Estado Novo. E este encontrou no ministro um aguerrido defensor. Em 1941, Vargas pediu que ele avaliasse um plano de ação redigido por algum integrante do governo, intitulado *Sugestões para a unificação ideológica do Brasil*. Era um plano para tornar o regime ditatorial conhecido e aceito pelas massas e pela elite. Capanema redigiu um memorial discutindo cada ponto do projeto, e fazendo sugestões. Por esse documento é possível compreender o grau de engajamento do ministro nos propósitos da ditadura varguista.

Entre suas observações, Capanema avaliava que a grande massa da população brasileira que aceitava o Estado Novo não compreendia sua ideologia ou não se preocupava com ela. Para corrigir o problema, ele sugeria uma ação efetiva tanto no campo da propaganda como no da própria educação, que estava sob seu comando. Dizia o texto no que se refere à propaganda oficial do governo:

Defender, portanto, o regime, não de uma forma vaga e geral, mas ferindo uma a uma as suas teses fundamentais, opondo-as às teses liberais ou às teses comunistas, demonstrando a legitimidade, a conveniência nacional das soluções adotadas, por ao alcance da mentalidade popular de pontos de doutrina necessários à compreensão dos postulados e das práticas do Estado Nacional, eis aí tarefas que devem constituir

preocupação primeira e constante do aparelho oficial de propaganda. (CAPANEMA, 1941)

Sobre a educação, Capanema ponderava que o trabalho de unificação ideológica poderia ser mais efetivo nesse campo do que no da propaganda, porque na área educacional os efeitos são “mais eficazes” e “duradouros”. Ele advertia que o plano de ação não tratava dessa área, cuja pasta era sua, mas afirmava ser considerável “a obra a realizar-se no terreno da educação”. Capanema também fazia ponderações sobre o papel da imprensa e do cinema. No primeiro caso, referindo-se ao memorial, dizia que o texto sugeria que o governo adquirisse as principais empresas jornalísticas do país, para evitar que continuassem influenciando sobre ela o capital estrangeiro. Capanema ponderava que esta seria a “solução mais simples”, mas não tinha certeza de que o Estado estava preparado para tanto. Sobre o cinema, que ele dizia ser “um dos mais fortes instrumentos de direção espiritual, de influência e de persuasão moral”, considerava a necessidade de estabelecer uma rigorosa “disciplina reguladora das exibições cinematográficas, impondo-se de modo especial ao órgão de censura critérios e deveres severos”. Em tempo de guerra, Capanema também demonstrava sua tolerância à política antissemita do Estado Novo:

O memorial é sobretudo explícito com relação aos judeus. Indicam-se, como proveniências necessárias, a proibição da entrada destes elementos no país e a revisão dos processos de entrada já conclusos, com o fim de fazer reembarrar os que abusivamente foram aceitos.

Tal assunto já foi matéria de debate numa reunião dos ministros, e sobre ela proferiu então V. Exc. a recomendação necessária. (CAPANEMA, 1941)

Também coube a Capanema produzir um livro para compilar e exaltar as realizações do Estado Novo. A obra foi encomendada em 1940 pelo próprio presidente, mas nunca chegou a ficar pronta. O que restou do projeto só veio à público em 1983, por Simon Schwartzman, que organizou os manuscritos e publicou em livro os capítulos que estavam já no estado final de redação. A obra constitui um importante autorretrato do Estado Novo, pois trata das realizações do governo vista do lado de dentro, e foi escrita por funcionários e colaboradores dos diversos ministérios, coordenados por Capanema. Drummond tomou parte nesse projeto, ainda que lateralmente. Enquanto chefe de gabinete, escreveu telegramas cobrando de outros ministérios capítulos que

estavam atrasados. Também coube a ele redigir um dos capítulos, que acabou não produzido.

A primeira versão do livro trazia na abertura um capítulo dedicado ao presidente Getúlio Vargas. Segundo indicações do manuscrito, ele foi escrito pelo próprio Capanema. A divisão dos tópicos deste capítulo já deixa claro o projeto de valorização da figura do líder nacional presente no livro:

Capítulo 1: o perfil do presidente

- a- Sua inteligência, sua sensibilidade e seu caráter
- b- Os hábitos do presidente
- c- A vocação política do presidente
- d- O presidente em face da amizade e da inimizade
- e- A estrela do presidente

Diz um trecho do texto:

Esse bravo tinha de ser ainda um modelo de paciência, de moderação, de capacidade apaziguadora, pois só assim poderia servir de anteparo ao choque das forças tão diversas e as vezes tão contraditórias que o surto revolucionário desencadeara. Sem o dom sutil de tratar, de coordenar, de estabelecer pontos de acordo, de descobrir soluções onde os demais não as encontrassem, de aplinar ou adiar dificuldades quando fosse impossível resolve-las no momento, por certo não conseguiria vencer as crises gravíssimas que fatalmente se avolumariam em seu caminho. (CAPANEMA, 1941)

Drummond foi convocado a participar de uma versão posterior. Segundo o projeto de edição, ele deveria escrever, junto com Antônio Leal Costa, o capítulo 13, intitulado “Os Problemas Culturais” (CAPANEMA, s/d). Outros colaboradores dessa versão eram o Capitão Humberto Peregrino, Coronel Lima Figueiredo, Capitão Massot da Costa Guimarães, Lemos Brito e Waldir Niemeyer. O documento que aponta o nome de Drummond como colaborador do livro traz a data de março de 1945, poucos dias antes de deixar o Ministério, e num momento em que já dava demonstrações públicas de discordância com o Estado Novo. Não consta que ele tenha redigido este capítulo. Mas a anotação de seu nome mostra que, mesmo nesses últimos anos de absoluto descontentamento com os rumos do governo, Drummond ainda era chamado a participar de tarefas extremamente sensíveis do regime.

O poeta, por seu turno, foi um funcionário que soube agir com cautela na maior parte do tempo. Neste ponto, sua postura não difere da estratégia de Capanema em respeitar as flutuações da política e evitar posições exacerbadas que pudessem colocá-lo

em choque com o poder central. A crítica literária data de meados dos anos 1930 a conversão de sua poesia a um viés mais social e de esquerda, que ele manteve por quase uma década aparentemente sem incomodar o governo. Somente a partir de 1944, quando a ditadura já agonizava, o poeta começou a expor publicamente ideias que estavam em frontal desacordo com o governo.

A natureza de sua poesia favoreceu tal conciliação. A ambiguidade, a negação das próprias afirmativas, a insegurança do “eu” no mundo não permitiam associá-la categoricamente ao “perigo vermelho” – ainda que isto não reduzisse o engajamento dos seus versos, conforme podemos insistir. Durante todo este período, a poesia de Drummond não tocou em temas diretamente relacionados com a política nacional, debruçando-se sobre questões mais amplas da humanidade, ou quando muito da guerra que se passava na Europa.

Os versos mais sensíveis, como aqueles de “Fim da Terceira Internacional” enviou apenas para amigos, pedindo inclusive que rasgassem depois de lidos. Este tipo de cautela ajudou na harmonia entre o poeta e o governo, que foi beneficiada também pela marcha da guerra – ao colocar o Brasil e a União Soviética como aliados, o conflito forçou Getúlio Vargas a admitir a importância e o valor dos comunistas naquele contexto, justamente no momento em que Drummond estava no ponto máximo de sua simpatia ideológica. Entretanto, apenas depois de deixar o cargo publicou seu livro de inspiração mais abertamente comunista, *A rosa do povo*.

Se a Revolução de 1930 havia sido um ponto de inflexão na história da República, com perspectiva de colocar no poder uma nova geração disposta a transformar a sociedade brasileira, a prática se mostrou outra. O novo governo teve de compor com grupos dominantes e políticos tradicionais e, sobretudo depois do Estado Novo, o projeto político revolucionário se transformou num projeto basicamente de poder. Participar dele significava no mínimo silenciar sobre esse rumo menos nobre que foi tomado pelo movimento. Para facilitar essa aceitação, os intelectuais que chegaram ao governo não tardaram a perceber que o Estado era uma sedutora fonte de renda, e estar dentro dele trazia o inescapável encanto do poder. No caso dos escritores, Miceli avalia que houve níveis diferentes de cooptação, mas que, em geral, os intelectuais foram autoindulgentes na interpretação do seu próprio papel dentro do governo nesse período:

Operando numa conjuntura político-ideológica extremamente complexa se comparada àquela vivida pela geração de 1870, eles acabam negociando a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca da colaboração que oferecem ao trabalho de construção institucional em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado indiretamente subsidia. Na condição de presas da máquina do Estado e, ao mesmo tempo, desejosos de se livrar dos cerceamentos que costumam incidir sobre os praticantes de uma arte e uma literatura oficiais, resolveram esse dilema cedendo ao encanto de justificações idealistas. (MICELI, 1979, p. 158)

Antonio Candido observa que faltou, na classificação dos intelectuais cooptados, uma distinção mais categórica entre aqueles que serviram ao regime e os que se venderam ao regime. Na introdução do livro de Miceli, escreveu: “O fato é que no processo estão envolvidos os homens, com a sua carne e a sua alma, de modo que conviria acentuar mais que um Carlos Drummond de Andrade “serviu” ao Estado Novo como funcionário que já era antes dele, mas não alienou por isso a menor parcela da sua dignidade ou autonomia mental” (MICELI, 1979, p. 11). Já Cassiano Ricardo, segundo Candido, se enquadrou ideologicamente no regime porque este correspondia à sua noção de democracia autoritária.

Da análise de sua obra e de sua trajetória, depreende-se que Drummond transitou entre duas esferas, ora agindo e escrevendo dentro de uma mesma corrente (ao deixar o ministério), ora negando em sua biografia o teor dos versos que perpetrava. Foi sensível à influência do comunismo internacional quando este se firmou como um norte para os escritores do Ocidente, da mesma forma com que respeitou, quando necessário, as conveniências da política ao trabalhar para um governo ditatorial comandado por seus amigos de juventude. Em nenhum momento, entretanto, sacrificou sua poesia em nome de uma causa que fosse externa às suas convicções como artista e como cidadão.

### **Referências Bibliográficas**

ALMEIDA, Martins de. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1935. Carta. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião, 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62. Edição crítica de Júlio Castañon Guimarães*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Encontros: entrevistas*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. [Correspondência]. Destinatário: Abgar Renault. Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1938, 15 de julho de 1943, 14 de outubro de 1941. Carta. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. [Correspondência]. Destinatário: Augusto Meyer. Rio de Janeiro, 30 de julho de 1942. Carta. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. [Correspondência]. Destinatário: Companhia Telefônica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1935. Pasta Assuntos Pessoais. Arquivo Gustavo Capanema. CPDOC – FGV.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. [Correspondência]. Destinatário: Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1938. Bilhete. Arquivo Projeto Portinari, Rio de Janeiro.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. [Correspondência]. Destinatário: Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 23 de março de 1941. Bilhete. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. [Manuscrito]. Rio de Janeiro, 1937. Pasta Assuntos Pessoais. Arquivo Gustavo Capanema. CPDOC – FGV.
- ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário. *Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Editora Bem-te-vi, 2002.
- ANDRADE, Julieta Drummond. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 22 de agosto 1934. Bilhete. Arquivo de Literatura Brasileira. Instituto Moreira Salles.
- CANDIDO, Antônio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAPANEMA, Gustavo. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 23 de julho de 1934. Carta. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.
- CAPANEMA, Gustavo. [Manuscrito]. Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1938, 2 de janeiro de 1938, sem data (rolo 69 – fotograma 616). Pasta Assuntos Políticos. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC – FGV.
- CAPANEMA, Gustavo. [Memorando]. Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1941. Pasta Assuntos Políticos. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC – FGV.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1941. Carta. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979.

MORAES, Vinícius. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1942. Bilhete. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.

MORAES NETO, Prudente. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1936. Carta. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.

SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SCHMIDT, Augusto Frederico. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1942. Bilhete. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.

SOLER, Manuel Aznar. *República literária y revolución (1920-1939)*. Sevilha: Renacimiento, 2010.

VERÍSSIMO, Érico. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre, 20 de outubro de 1940. Bilhete. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa.

*Recebido em 03/06/2020*  
*Aceito em 13/04/2021*

---

<sup>i</sup> **Marco Marcelo Bortoloti** é Mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pós-doutorando junto ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.  
**E-mail:** marcelobortoloti@gmail.com

# O SISTEMA QUADRINÍSTICO VIA DIEGO GERLACH

[THE COMICS SYSTEM VIA DIEGO GERLACH]

**MARIA CLARA DA SILVA RAMOS CARNEIRO<sup>i</sup>**

ORCID 0000-0003-2332-1109

Universidade Federal de Santa Maria – Santa Maria, RS, Brasil

**LIELSON ZENI<sup>ii</sup>**

ORCID 0000-0001-7438-0235

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

**Resumo:** Diego Gerlach produz quadrinhos em que se reapropria de obras estrangeiras, na estética do zine (com cenários e personagens periféricos) em que forma, fabricação e distribuição dialetizam elementos de quadrinhos hegemônicos e periféricos. O presente artigo pretende analisar seu trabalho inserido em um sistema quadrinístico, partindo de ideias elaboradas por Antonio Candido (1981) para pensarmos a existência de tal sistema.

**Palavras-chave:** Diego Gerlach; história em quadrinhos; zine; periferia; sistema quadrinístico

**Abstract:** Diego Gerlach produces comic books, in which he seizes foreign works to create, in a zine's aesthetics (with scenarios and characters from the periphery) including form, fabrication and distribution that are part of a dialectical process. The present article pretends to analyze his work inserted in a comics system, in the sense of the notions elaborated by Antonio Candido (1981), to propose the existence of a comics system.

**Keywords:** Diego Gerlach; Comics; fanzine; periphery; comics system



## Introdução

Diego Gerlach produz histórias em quadrinhos pós-punk, a partir do *do it yourself* que caracterizou o movimento punk, bem como da estética “suja”. Seus desenhos se apropriam de padrões e estilos produzidos por grandes marcas das culturas hegemônicas, *i.e.*, quadrinhos de estúdios conhecidos, cujos processos de distribuição e difusão se confundem com o próprio sistema de que participam. Com cerca de dez anos de atividade, Gerlach participa de um circuito de edição e distribuição de quadrinhos à margem desses processos formais de produção e comercialização de leituras, tanto de estruturas grandes como estúdios quanto de editoras mais simples. Embora à margem, seus trabalhos são significativos para perceber como os quadrinhos podem articular um sistema próprio, e o objetivo do presente artigo é o de verificar como a produção de Gerlach ajuda a vislumbrá-lo, além de auxiliar a pensar o contexto social em que ele e seus quadrinhos se inserem.

O retrato da produção de quadrinhos brasileiros apresenta peculiaridades típicas da cena em um país às margens do capitalismo – mesmo que plenamente inserido no sistema, sua função global ainda é a de coadjuvante no sistema globalizado. Como os brasileiros leem pouco, há tiragens modestas mesmo para obras de literatura e não ficção<sup>1</sup>, e quadrinhos são, ademais, considerados produto de nicho pela indústria livreira, empurrando-os ainda mais para fora do centro das atenções da cena editorial. Em sua grande maioria, eles são comercializados sem passar por catalogação nos moldes dos livros, o que dificulta inclusive obter dados mais precisos dessa produção<sup>2</sup>.

Porém, mesmo ao observarmos esse retrato de beira da produção editorial em geral ou da produção hegemônica global, ainda assim se apresenta um *sistema quadrinístico*. Essa é uma variação da ideia de Antonio Candido para o sistema literário, que supõe que, para a literatura “se configurar plenamente como sistema articulado”, ela dependeria “da

---

<sup>1</sup> De acordo com a pesquisa Retratos da Leitura, “De 2015 para 2019, a porcentagem de leitores no Brasil caiu de 56% para 52%.” (TOKARNIA, 2020).

<sup>2</sup> Segundo dados do setor livreiro, a produção de livros de literaturas em geral (adulto, juvenil, infantil) corresponde a 19,07% do montante total de livro produzidos no Brasil, e quadrinhos 0,47% (CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO; SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS; NIELSEN BOOK, 2020). Esses números consideram apenas obras com ISBN, distribuídas em pontos de venda padrão.

existência do triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição” (CANDIDO, 1981, p. 16). Nos quadrinhos brasileiros, o triângulo autor-obra-leitor está ativo: há autores com produção de obras originais, gerando trocas financeiras, assim como criadores de um universo cultural que ajuda o público a “elaborar a visão das coisas” (CANDIDO, 1981, p. 9), no sentido de constituir ideias de mundo, ao mesmo tempo em que lhe traz objetos de prazer estético. Os espaços de encontro e de comércio específicos dos quadrinhos também estão habilitados, muitas vezes à parte dos pontos de venda padrão de livros, em comic shops e feiras específicas. E outro elemento importante na constituição do sistema, a continuidade, também é verificada, mesmo se mais fragmentária. Tal fragmentação se daria tanto pela fragilidade de procedimentos editoriais, bem como a pouca presença de um pensamento crítico que reflita sobre o que seria a “tradição” nas histórias em quadrinhos. O processo costumeiro de produção de quadrinhos é o de estúdio, que engloba profissionais diferentes na criação de um objeto que se apresenta mais como produto (no sentido de mercadoria) e que apaga elementos de autoria (o proprietário da marca é elevado ao status de autor, mesmo se não participar da produção)<sup>3</sup>. Esse procedimento colaborou com a invisibilização de uma tradição: narrativas publicadas sob uma marca não permitiam discernir autores, portanto pouco se observa a formação de escolas e diferentes gêneros se embaralham sob a mesma categoria “quadrinhos”. Além disso, o fenômeno de série privilegia a continuidade do personagem “atemporal” (a marca), como se existisse independente da História. Porém, autores como Diego Gerlach, ao se apropriarem desses mesmos quadrinhos-marca, informam dessa continuidade, enxergando e evidenciando elos entre sua produção presente com autores desconhecidos (por nós) do passado. Ele aponta, também, para as redes de referências proporcionadas pela circulação dos diferentes signos que atravessam a cena, as diferentes leituras de sua formação, sobretudo obras dos discursos hegemônicos.

Ressaltamos a distinção, neste artigo, de *sistema quadrinístico* e *sistema dos quadrinhos*, postulado de Thierry Groensteen. Este importante teórico de quadrinhos se debruçou sobre elementos da estrutura interna da linguagem, porém seu recorte metodológico exclui o contexto (GROENSTEEN, 2015). Entendemos, como Groensteen,

---

<sup>3</sup> Discussão sobre a Mauricio de Sousa Produções e relações de autoria em CARNEIRO, M. C. da S. R., 2018.

que as histórias em quadrinhos têm características e demandas específicas, carecendo de ferramental próprio, porém o modelo crítico dialético de Candido, bem como os de outros pensadores que trouxeram novos paradigmas materialistas para os estudos das artes, trazem respostas a questões transversais aos campos estéticos. Rer ler esses autores na superfície quadrinhos pode colaborar na análise desse objeto cultural inserido em seu tempo, e por ele afetado, que não deixa de afetar por sua vez, o mundo e outros objetos estéticos. Ao propormos tal *sistema quadrinístico*, evocamos o trabalho de Candido, pretendendo um “método que seja histórico e estético ao mesmo tempo” (CANDIDO, 1981, p. 16) aplicado ao objeto “história em quadrinhos”. Portanto, neste trabalho, a partir dos elementos estéticos do trabalho de Gerlach, apontaremos as relações históricas e sociais imbrincadas em sua obra, para abordar como a relação entre estética e história ajudam a mostrar a formação de um quadrinho brasileiro.

Tal quadrinho pertence ao emaranhado de relações mediadas por objetos de leitura no país, entre editoras e pontos de venda, cujas transações não se limitam a objetos brasileiros. Em 2017 e 2018, por exemplo, dentre os mais de 2.200 títulos de quadrinhos lançados no país a cada ano, em torno de 700 eram obras nacionais. Considere-se ainda que parte relevante da produção brasileira é de materiais para o público infantil (quase 300 títulos), majoritariamente da Mauricio de Sousa Produções (ZENI, 2020).

O modelo industrial de quadrinhos, que se notabilizou nas matrizes estadunidense, japonesa e europeia, vende seus materiais licenciados em grande volume no Brasil e supre, em boa medida, o leitor habitual da mídia, ao mesmo tempo em que se distribui de forma mais perene entre esse público. Isso se explica, em parte, pela força da publicidade e pelo poder de marca afetiva: a penetração dos quadrinhos no imaginário popular, com a extensão de seus personagens a subprodutos consumíveis, acaba por gerar importante capital simbólico para as marcas que os produzem. Assim, o leitor, transformado sobretudo em consumidor (o fã), concentra as leituras (e dinheiro) naquelas que lhe chegam com mais facilidade, *i.e.*, obras de maior circulação em pontos de venda e nas mídias de divulgação. Esse modelo, embora por vezes predatório, não deixa de ser importante na geração de signos e afetos, pois a circulação de todas as obras participa da formação desses leitores, influencia autores, forma profissionais – não apenas autores, mas também editores, tradutores, letrados e todas as partes da cadeia do livro –, pauta críticos – a quem caberia, por sinal, a tarefa de distinguir, entre essas produções, aquelas

que potencializariam as sensibilidades e as estéticas daquelas com menor eficácia ou até maneirismos de gênero.

Nessa relação de subalternia a produtos das culturas hegemônicas, títulos brasileiros são, portanto, minoria entre as publicações de editoras de médio e grande porte, e surgem com maior presença entre pequenas editoras e selos independentes. A autora de quadrinhos Ciça Alvez Pinto observa que a supremacia estrangeira se dava, entre os anos 1950 e 1960, por uma prática que ela chama de “verdadeiro *dumping*”, relatando a prática de compra excessiva de tiras americanas pelos jornais brasileiros, em que os valores pagos, posto que vendidos para todo o mundo, eram bastante inferiores aos valores para remuneração de artistas nacionais, além de que a publicação das tiras mais famosas estrangeiras eram condicionadas à compra de tiras menos conhecidas. As “gavetas lotadas” dos editores de jornais acabavam por não ter espaço para os brasileiros (ITAÚ CULTURAL, 2014). Como ela prossegue, autores surgidos nos anos 1960 como Laerte e Luiz Gê, que começaram a se autoeditar, foram importantes para sedimentar novos espaços – e, para nossa proposta, permitir uma continuidade geradora desse sistema quadrinístico. Gê comenta, em prefácio de livro dos anos 1990, da dificuldade de publicar quadrinhos durante décadas, posto que além de problemas gerais da infraestrutura editorial brasileira, havia pouco espaço para publicações da mídia e ainda menos para experimentações nas estruturas editoriais existentes (GÊ, 1993).

Em suma, em um país fora do eixo da produção mais comercial das histórias em quadrinhos, em que a cena é constituída em grande parte de traduções, os materiais nacionais adultos estão à margem desse mercado, que investe mais nas produções infantis, e acabam representados por empresas de menor porte, quando não os próprios autores, que fazem a dupla jornada de criadores e editores da própria obra<sup>4</sup>. Nesse sentido, muitos dos quadrinhos mais representativos no Brasil se encontram em formatos periféricos de publicação e de distribuição, os zines.

As publicações do selo Vibe Tronxa Comix, do quadrinista Diego Gerlach, representam a periferia não apenas pelo espaço que ocupam no enxuto sistema

---

<sup>4</sup> Em 2017, as histórias em quadrinhos ganharam categoria específica no Prêmio Jabuti. Em 2020, apenas seis livros dos dez finalistas da categoria foram publicados por editora pequena ou média especializada em quadrinhos. Já em dados analisados a partir de obras citadas por jurados do Prêmio Grampo, específico para quadrinhos e sem exigência de ISBN, observa-se número crescente de publicações por editoras (2016-2019), porém a grande maioria ainda é de traduções (PRÊMIO GRAMPO 2019 NA UGRA PRESS, 2019; ZENI, 2017).

quadrinístico brasileiro, mas também pelo conteúdo. A própria forma de publicação, o zine, participa da ideia de fora do centro. Além das autopublicações, Gerlach também integra diversas coletâneas editadas por coletivos ou microeditores, publicadas em formatos variados e distribuídas em feiras, lojas especializadas e vendas pela internet.

Para analisar alguns dos elementos formativos de um sistema quadrinístico brasileiro, a partir de exemplos de um autor específico, dentro de recorte histórico (a última década) e de suporte e gênero bem determinados (zine e pós-punk), nos debruçaremos sobre alguns exemplos de quadrinhos de Gerlach, autor bem representativo e presente da cena periférica desse sistema quadrinístico.

Assim, primeiro discutiremos elementos do sistema quadrinístico no Brasil, para em seguida tratar especificamente do zine. Em terceiro lugar, apresentaremos as obras de Gerlach a partir de duas chaves (as paródias e as distopias urbanas). Na conclusão, observaremos como essas obras dialetizam uma estética da periferia nos quadrinhos.

### **O sistema quadrinístico brasileiro**

A publicação de quadrinhos no Brasil surgiu no século XIX, no seio da imprensa dirigida ao grande público e, como a literatura nacional, as primeiras histórias buscavam caracterizar hábitos e costumes da nação em formação, nas histórias de Nhô Quim, de Angelo Agostini (a partir de 1869). Mas, como ensina Candido ao tratar da literatura, a continuidade é elemento decisivo para criação de uma tradição e de um sistema (CANDIDO, 1981, p. 24). Portanto, no caso dos quadrinhos, seu desenvolvimento como sistema se daria apenas no século XX, com a expansão das publicações específicas do gênero, em sua quase totalidade infantis, desde a pioneira e longeva *Tico-Tico* (1905-1961).

Por se tratar de obras dirigidas ao público infantil, suas primeiras histórias, curtas e reservadas aos semanários, pretendiam a formação do caráter nacional, reproduzindo a moral corrente para os pequenos cidadãos. Com grande alcance de público, *Tico-Tico* chegava a 100 mil cópias por tiragem (BNDIGITAL, [s. d.]). Nas décadas seguintes, o semanário seria acompanhado por edições análogas. Mesmo se o reconhecimento dos nomes de autores era praticamente inexistente, além de que se embaralhava histórias criadas por brasileiros a obras estrangeiras traduzidas ou, simplesmente, plagiadas, esse

sistema foi se articulando, aos poucos, para participar do imaginário popular, com a repetição de personagens que se tornariam representativos na cultura nacional (Reco-Reco, Bolão e Azeitona, Amigo da Onça, Lamparina).

O *dumping* citado por Ciça começaria nos anos 1940, com a ascensão dos *syndicates*, organizações que distribuem quadrinhos de autores e estúdios dos Estados Unidos. Dessa forma, os quadrinhos estrangeiros, sobretudo americanos, se espalharam pelo globo, disseminando não apenas narrativas, mas formatos específicos, como as tiras de humor (*funnies*) e as revistas – que no Brasil ficaram conhecidas como *gibi*, devido à proeminência de um semanário infanto-juvenil homônimo. Até hoje, é mais vantajoso para as editoras a compra de direitos autorais para publicar histórias estrangeiras, tanto pelo custo, quanto pela pouca profissionalização de autores no Brasil, o que dificulta o desenvolvimento de histórias em prazo comercial. Os quadrinhos foram desprezados como subgênero literário, excluídos do sistema escolar ou até por ele interditados, e apenas quando autores nascidos em um mundo pleno de histórias em quadrinhos atingem a idade adulta é que eles mesmos desenvolveriam as próprias estruturas editoriais para publicação, como a Codecri de Henfil.

Os quadrinhos se encontram em posição similar a dos escritores do romantismo e do início do século XX, “sem eira nem beira”, cujo “aparecimento tardio da imprensa foi empecilho notável” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 85). Em uma história de Gerlach, um personagem diante de grande fortuna é interrogado como a gastaria e, entre conhaque ou “rosca francesa”, também considera “fazer um zine em riso” (GERLACH, 2017a, p. 5), referindo-se ao formato de impressão em risografia, cujo aparelho e tinta ainda são bastante caros para o pequeno produtor nacional. Se as obras literárias já têm dificuldade de publicação e distribuição no país, nesse cenário de poucos leitores, as dificuldades técnicas de reprodução de histórias em quadrinhos são ainda mais relevantes, pois o dispositivo depende de impressões e diagramações mais rebuscadas ou simplesmente mais caras que nos livros de prosa.

A fragmentação das publicações não impediu o surgimento do quadrinho como sistema: a formação do público leitor, que se deu também pela disseminação de personagens e identificação de autores em diferentes veículos de comunicação, foi efetivada pela mediação de objetos em quadrinhos, notoriamente a revista e a tira. O caráter subversivo que a geração de autores de Henfil e Jaguar imprimiriam na ideia de

quadrinho nacional ultrapassaria as próprias mídias em que estavam, com o imaginário que saltou de *O Pasquim* para o vocabulário político e social.

O livro como objeto de mediação entre autor e público, por sua vez, seria integrado a esse sistema quadrinístico brasileiro de forma regular apenas no século XXI, quando políticas governamentais incluíram as histórias em quadrinhos nas compras para bibliotecas. Por exemplo, a maior editora brasileira hoje, Companhia das Letras, fundada em 1986, organizaria um selo próprio para quadrinhos apenas em 2009, tendo antes publicado poucos quadrinistas brasileiros. Por conta da reestruturação política, econômica e cultural pela qual o país passou nas últimas duas décadas, reuniram-se condições para que surgissem editoras voltadas para a publicação de quadrinhos (Conrad, Desiderata, Zarabatana, Balão, Veneta), e também possibilitou aos autores publicar histórias longas, o que potencializou o sistema quadrinístico no país e fez com que ele adentrasse espaços reservados ao livro, como livrarias generalistas e festivais. Atualmente, tira, zine, livro – para citar apenas os suportes impressos –, constituem um mesmo sistema.

No entanto, a autoedição sempre existiu e fomentou esse sistema, cujos modelos artesanais de produção e distribuição se aproximaram de formas periféricas de fazer literatura. Dentro desse sistema, o formato e a cultura do zine foi o que mais permitiu sua expansão (e experimentalismos), sendo a operação mais viável para artistas circularem entre os leitores.

### **A estética periférica do zine, à margem do mainstream**

O zine é uma estética em si já de periferia – nasce com o *do it yourself* punk. Ele vem da cultura de fã (fanzine), porém o *zine* a perverte ao se mostrar mais antropofágico que apologético em relação às imagens de que se apodera. Para o zineiro e pesquisador Edgard Guimarães, eles seriam “o resultado da iniciativa e do esforço de pessoas que se propõem a veicular produções artísticas ou informações sobre elas, que possam ser reproduzidas e enviadas a outras pessoas, fora das estruturas comerciais de produção cultural” (GUIMARÃES, 2005, p. 12). Ele classifica a inexistência do lucro como elemento diferencial entre o fanzine e “revistas profissionais”, implicando o fanzine como sempre periférico a estruturas editoriais vigentes que visem agradar determinado público

leitor, enquanto o fanzine seria “a forma de expressão do editor ou grupo de editores” (GUIMARÃES, 2005, p. 12).

O que Guimarães chama de “revista profissional”, ou seja, a que objetiva lucro, tem foco no receptor. Deve ter, portanto, mais apelo ao público, já que o fanzine “está intimamente ligado à atividade cultural, à sua divulgação e ao prazer de se estar envolvido nela” (GUIMARÃES, 2005, p. 13), participando de cultura própria. Para Magalhães, outro pesquisador do suporte, ele é publicação “sem fins lucrativos, produzida por fãs e dirigida aos fãs de determinada arte ou hobby” (MAGALHÃES, 2020, p. 6) e, diferentemente de Guimarães, associa-o apenas às produções englobando textos críticos, e inclui quadrinhos como de Gerlach no que chama de “revistas alternativas”, *i.e.*, “o veículo voltado para a apresentação de trabalhos artísticos propriamente ditos, como poesias, contos, quadrinhos, gravuras etc.” No entanto, o nome tem significado, nas últimas duas décadas, qualquer produção artesanal distribuída em circuitos fora das livrarias, sobretudo em feiras e encontros do gênero. A existência do circuito tornou-se uma das poucas possibilidades de formação de autores (e das outras pontas de um sistema), inclusive por permitir ganhos financeiros, mesmo se pouco.

a mudança com a queda do prefixo “fã” acompanhou uma mudança cultural no modo de se ler quadrinhos: se o fanzine é a reapropriação de um objeto cultural de massa pelo consumidor-receptor, o que já prova a não passividade desse leitor, o zine perde, com o prefixo, a interdependência desse objeto de culto. [... Muito] mais ligado aos ideais dos Situacionistas e da contracultura, *i.e.*, construções que se debatem contra os elementos da indústria cultural; contra não apenas contrariando, mas também por se colocarem em contato, recortando, deturpando, subvertendo ou copiando. (CARNEIRO, M. C. D. S. R., 2018)

O zine brasileiro mistura o *underground* americano com a cultura do cordel à literatura do mimeógrafo: é contracultural, artesanal e marginal. Esse *underground* foi propulsor de uma estética “suja”: abundância de ranhuras, sobreposições de elementos, ícones da cultura de massa em situações degradantes, para esbrachar com humor a *bêtise humaine* da sociedade burguesa. Cordéis e zines têm em comum serem baratos, como os livretinhos A6 do primeiro, talvez uma das formas mais econômicas de se produzir literatura ou quadrinhos. Sua circulação depende do mesmo aparato que Guimarães e Magalhães observaram na cultura do fanzine: pontos de venda específicos ou do encontro direto do público. A geração mimeógrafo, por sua vez, ficou conhecida como “marginal” em analogia à arte e ao cinema marginal, que de fato retrataram a bandidagem e os

marginalizados, sendo que essa poesia é mais tropicalista, de erudição antropofagizada. O “marginal” do título tem mais sentido no que tange ao periférico.

Em sua pesquisa sobre alguns autores literários pós-1964, Carneiro verifica que eles “não almejavam à marginalização editorial ou estética”, buscavam apenas caminhos diferentes dos trilhados pelos já canônicos. “Essa construção à margem dá-se num processo, por parte dos autores selecionados, de divulgação do trabalho e de modificação da produção” próprios, ou seja, a autoedição e venda direta ao leitor (CARNEIRO, V. G., 2011, p. 10). Pelo que informa Lajolo e Zilberman (2019), os percalços dos “marginais” não eram inéditos à literatura brasileira de frágil estrutura, porém há outros elementos que aproximamos tal geração marginal ao zine: quase contemporâneos, em suporte assemelhado (os livretos grampeados), o *éthos* pós-1964 também os aproxima. São gerações que cresceram à beira de grandes derrotas políticas e descrença de milagres econômicos, e de quem os grandes meios desconfiavam, pela falta de polidez e de vergonha: a piada e o palavrão cobrem os papéis de poetas boca-suja como Leminski e quadrinistas do desbunde como Laerte.

Gerlach começou a publicar bem depois dos zines dos anos 1980, restritos à rede de produtores e leitores que se reconheciam como parte do mesmo eixo cultural. Com o surgimento de novas formas de difusão, o público se diversificou, ainda que continue restrito. Algumas mudanças são explicitadas pelo próprio Gerlach em *Pinacoderal: rudimentos da linguagem*, livro que recorta dez anos de trabalho (2010-2019), e em cujo posfácio descreve o circuito de zines que, antes ligado à cena musical, vai se solidificando em feiras e eventos de quadrinhos.

Com o sucesso de um zine em 2010, Gerlach cogitou ser quadrinista “em tempo integral”, o que o fez investir em aprimoramento de estilo e impressão. A internet também ajudou alcançar um público invisível e diverso, algo impensável para o circuito de zines anterior: “Gozando de alguma popularidade e de algoritmos ainda não-viciados das redes sociais, fiz um leilão de originais e levantei dinheiro para rodar o primeiro título (e até hoje um dos únicos) em offset da Vibe Tronxa: *Alvorço*” (GERLACH, 2019b).

A venda de originais e, recentemente, as encomendas, tornaram-se meios de sustentar o ofício do autor, um aporte que suplementa a venda dos quadrinhos. Em meio à pulverização de formas de subsistência no país, sobretudo durante pandemia, foi como Gerlach pôde manter certa renda, o que ele escreveu em uma rara autobiografia: “após

aguardar pelo auxílio emergencial do governo... / ...e, com todos os frilas cancelados, resolvi fazer algo que nunca tinha feito. ‘E se/tipo/ pedisse pras pessoas/ me *pagarem*/ por desenhos’” (GERLACH, 2020).

O sistema quadrinístico no Brasil se constitui em grande parte de pequenos produtores periféricos a cenas editoriais já fragmentárias. O termo “independente”, ainda muito utilizado para indicar autores que se autoeditam e se divulgam, serve para a maior parte dos produtores de quadrinhos. E parte disso se dá pelo retorno precário das vendas terceirizadas.

Nunca recebi um centavo de retorno das cópias consignadas de *Alvorço* enviadas a lojas de quadrinhos, o que deixava claro que o esquema de distribuição centrado todo na minha pessoa era a única opção. Distribuir algumas dezenas de zines feitos aos poucos era muito mais simples (e também menos dispendioso) do que rodar *mil cópias* de um gibi para distribuir de modo independente. O fracasso comercial desse título me fez repensar os passos, e resolvi investir cada vez mais em participações em antologias de quadrinhos para continuar Pinacoderal e divulgar meu trabalho. (GERLACH, 2019b)

No caso de Gerlach, além da periferia da cena editorial, a periferia geográfica emerge como cenário no zine. Na primeira edição de *Know-Haole*, ele se coloca como sujeito a partir da periferia: “O lugar de onde escrevo me pune diariamente.” (GERLACH, 2013). Assim, para além de uma forma periférica de produção e distribuição, Gerlach constituiu um conjunto de histórias em quadrinhos que refletem constantemente sobre os espaços que usa como cenário, e dialoga com eles, mesmo se nesse espaço a violência é a única expressão possível.

Em uma estética de sobreposição de elementos conflituosos e destaque para narrativas violentas, Gerlach escreve em estilo textual rebuscado, com o imaginário popular em choque com o erudito, em frases como esta: “É como um longo período de delírio coletivo que se encerra. Se necessário for, seremos tão hediondos quanto uma bomba de pregos.” (GERLACH, 2010, p. 11) – o excesso de significante traz um texto pleno de estranhamento, às vezes poético. O prefácio a esse mesmo zine tem por título “Havia retornado à minha cidade natal depois de um longo período” e, embora o texto aborde mais seu encontro com revistas usadas do Fantasma em um sebo de São Leopoldo, observamos que há confluência entre as revistas que inspirariam seu procedimento de reapropriação de marcas da cultura de massa e o próprio destino dessa produção, ou seja: quadrinhos dispensados, gastos, esquecidos, em uma livraria de usados, em uma cidade

localizada à periferia da capital Porto Alegre (Rio Grande do Sul). No posfácio de *Pinacoderal*, ele mesmo observa:

São Leopoldo sangrou para a história de modo inequívoco. Pinacoderal passou a ter mudanças climáticas drásticas. Suas ruas começaram a falar mais. Gangues de jovens desbocados tocam o terror na madrugada. As pixações passaram a ocupar lugar central tanto na estética quanto na trama, assim como tipos cada vez mais à margem do extrato social. Passeamos pela margem de um rio imundo, tal o oleoso Rio dos Sinos que corta São Hell. Os mecanismos de manutenção da lei exercem repressão brutal. Suas construções passaram a apresentar uma certa fajutisse tocante típica da arquitetura capilé, onde a fachada por vezes imaculada esconde um descuido visceral nas laterais, com tijolos, limo e fiação exposta marcando presença tanto quanto pichações e ângulos retos. (GERLACH, 2019)

Com o objetivo de “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento dessa estrutura permite compreender a função que a obra exerce” (CANDIDO, 2006, p. 9), observaremos alguns dos quadrinhos de Gerlach, a partir de dois entendimentos: as paródias e as periferias representadas. Ressalte-se que sabemos que não é um único autor ou obra, de modo isolado, que vai criar um sistema, porém, entendemos que o trabalho de Gerlach traz diversos elementos disso que vamos chamar de sistema e está em constante troca com seus demais atores.

### **O “pensamento visual intrusivo”**

O zine que inseriu o autor de fato no cenário de quadrinhos brasileiro, *A.d.B.* (GERLACH, 2010), tem 28 páginas, formato A4, em que o autor se apropria do personagem Fantasma, criado por Lee Falk e Ray Moore em 1936 como tira de jornal. São as revistas velhas encontradas em sua cidade natal e que lhe trouxeram espanto ao perceber, no conjunto, irregularidades na impressão e na narrativa.

O fantasma usava seu uniforme vermelho na capa (o miolo sendo em p&b), a editora não contava com o processo gráfico necessário para obter a cor lilás do uniforme. A capa em si era só um quadrinho ampliado e colorido com requintes de bravura. As mudanças de cor da indumentária do personagem, em geral de acordo com a disponibilidade de recursos gráficos da editora que o publica, sempre foi algo interessante na mitologia do personagem. (GERLACH, 2010)

As revistas são sintomáticas da produção dos quadrinhos em geral, em que o valor da reprodução se torna uma restrição negativa no processo criativo, obstáculos que acabam por moldar gêneros<sup>5</sup>.

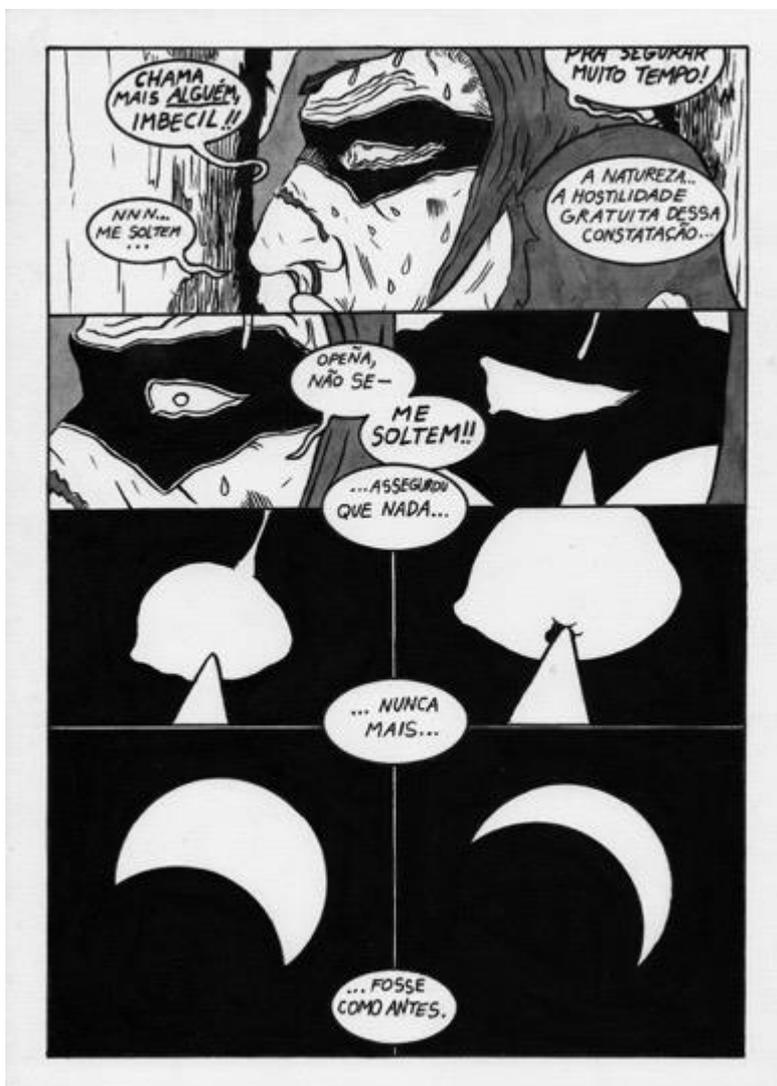


Figura 1: A.d.B.

Com muito mais massa de preto e traços soltos do que a do diminuto espaço da tira de jornal permitia aos criadores do Fantasma, Gerlach entrega uma trama que se passa na capital do país africano ficcional Bangalla, onde o personagem vive. Ainda dentro das regras do universo narrativo de Fantasma, em *A.d.B.* há personagens paranoicos, luta racial e uma fragmentação totalmente estranha ao herói da tira de Falk e Moore.

<sup>5</sup> Jan Baetens, analisando teorias da restrição aplicadas aos quadrinhos, discorre sobre impactos das tais “restrições negativas”, mais evidentes da mídia, do modelo de produção à censura (BAETENS, 2003).

Conforme ele mesmo descreve, formas como o Fantasma são um “pensamento visual intrusivo” (GERLACH, 2010), signos estrangeiros que transcendem e irrompem no imaginário, que é em si um compósito de culturas. Porém, ele se apropria dos intrusos e faz com que operem a seu modo, uma corrupção de obras alheias que, adulteradas, passam a integrar o sistema brasileiro. Um signo estrangeiro também auxilia a atualização da língua, e o quadrinho não é indiferente a essa rede de interferências.

O procedimento de Gerlach, porém, é o de fazer esse signo sempre aparente, uma tradução eticamente responsável e insubmissa: ele constrói com seu estilo sem deixar de usar os elementos do Fantasma; ou melhor: faz com que seu estilo apareça por meio dos elementos do pensamento visual que ocupou.

No zine de 2019, *Batata-Quente*, 68 páginas, formato A5, Gerlach, a partir de Homem-Aranha, dá vazão ao pensamento reacionário de um de seus cocriadores, Steve Ditko, seguidor dos preceitos da filósofa Ayn Rand, inspiradora de ultraliberais e da extrema-direita. O artista copia o estilo e quadros de Ditko, ao mesmo tempo que traz para a superfície da narrativa alguns aspectos conservadores do super-herói e de seu entorno. Há ironia nesse tratamento, que indaga a atualidade da marca Homem-Aranha e de que forma tais ideias reacionárias podem ser lidas nela. A isso, ele sobrepõe outra camada autorreferencial, ao trazer para a trama uma versão do herói conhecida de vídeos no YouTube, o Italian Spider-Man, e o confronto é estabelecido entre criadores, suas obras, suas cópias, tanto na trama e quanto na montagem dialética que as imagens deles estabelecem na página. Gerlach não se satisfaz em tomar posse do traço, dos quadros, da marca; é preciso também trabalhar com suas contradições e repercussão. Ao embaralhar personagens em um universo metacrítico – que não deixa de fazer alusão à noção publicizada de “multiverso” pela própria marca –, *Batata-Quente* (2019a) investiga o impacto que a cultura de massa deixa como legado, sem negá-lo, porém transformando-o em algo novo.

Nessas paródias, o autor invade marcas conhecidas e as traz de volta para o campo narrativo, sem deixar de apontar como elas se tornaram formas reconhecidas de movimentar o capital. Não é voltar a algo mítico, saudoso e pretensamente melhor, mas trabalhar com tudo o que está à mesa. A indústria cultural elabora significantes e sentidos, que artistas como Gerlach investigam no recriar das formas, na depredação e reversão de signos. Ao trabalhar a partir de narrativas hegemônicas, o artista se posiciona diante delas:

geograficamente à margem, posto que as circunda como objetos para o qual se volta; porém estética e eticamente sobreposto, posto que as aborda em procedimento de depredação, em que esse “pensamento visual intrusivo” resiste como palimpsesto ou fantasmagoria aos quais ele se reporta.

Dessa forma, aponta para relação hierárquica entre os sistemas hegemônico e periférico de quadrinhos (objetos altamente reproduzíveis e estrangeiros; a produção fragmentária e periférica brasileira), porém não se satisfaz com esse jogo e por isso radicalmente o pilha, reelaborando o ciclo de realimentação de influências.

A cada zine, há novo saque e fuga para espaços seguintes a serem (des)ocupados. Os personagens são retirados de seu universo, de seus nomes (e, portanto, de parte de suas marcas no sentido comercial do termo) e reinseridos no ambiente da periferia urbana brasileira, em meio a personagens marginalizados, oprimidos e opressores.

Por exemplo, a história com seres antropomórficos “Tarado”, com a dupla Dimmy e Valdomiro (GERLACH, 2017b), o primeiro um gambá e o segundo um cachorro com arte decalcada do Pateta. O desenho é mais sujo que o da Disney e preto e branco. A decupagem – a distribuição dos quadros pela página – difere do modelo padrão do estúdio multinacional, e no trabalho de Gerlach há mais quadros por página, o que produz mais momentos da ação e, nesse caso, mais peripécias. Há também o uso da retícula (o preenchimento do desenho feito por padrões de linhas paralelas ou pontilhados, que vão criar efeitos de sombra e tonalidades diferentes), inexistente nos quadrinhos Disney e característico do autor.



Figura 2: Know-Haole 7

Não apenas no fundo, mas no primeiro plano dessas histórias está o periférico, desde o pouco requintado – cadeiras simples de boteco, roupas amarrotadas – até as tramas às margens da lei e da moral padrão. Poderíamos dizer que tanto a mostraçõ (o que a cena conta), a narraçõ (os elementos da trama e vocabulário), e a grafiaçõ (o gesto gráfico remetendo ao calque de *comics* americanos) estão atreladas a periferia<sup>6</sup>. Os paratextos salientam o local periférico de sua inscriçõ, São Leopoldo, na periferia de Porto Alegre. E, como já discutido, o formato de zine também recorre a ideia de fora do centro; quase tudo nessa paródia aponta para lá.

A imitaçõ e o gesto depredatório nos signos hegemônicos são estratégias habituais nos zines punk, e chamamos esses quadrinhos de pós-punk posto que estão historicamente distantes do movimento originário. Além do gesto, há a “atitude” contra o *status quo*, sabendo-se nunca efetivamente fora, mas à margem. Há um jogo de ressonância entre os

<sup>6</sup> Estas são cisões de instâncias no quadrinho que evidenciam a participação da imagem na elaboraçõ do sentido narrativo (MARION, 1993).

objetos pilhados por Gerlach e as obras que gera, uma ordem dialética, em que um ressignifica o outro e que, por sua vez, torna a ressignificar o primeiro. Em *Batata-Quente*, a narrativa copiada aponta para uma história original, que aponta para histórias de bastidores dos criadores, que indica outras cópias do personagem, que dirige a conceitos da vida pessoal dos criadores, que rebate ainda na política brasileira, que ressoa por um modelo de produção do mesmo sistema da matriz, mas na periferia.



Figura 3: Batata-Quente

Novamente, a ideia do pós-punk: uma ação contra o *status quo* tendo o *status quo* por base, nesse caso operações de um sistema de quadrinhos periférico às margens de um sistema hegemônico global. A cópia que Gerlach faz dos personagens destaca as marcas com poder afetivo, e inclui uma camada de significado a signos consagrados, remanejando o pensamento intrusivo e verificando sua perenidade no tempo.

### O fim do mundo já chegou no subúrbio

*Know-Haole 4*, subtitulada “Eduardo Cunha é o Bandido da Luz Vermelha” (GERLACH, 2015), ambienta-se em um subúrbio de urbanização excessiva – parecida com a quente e cinza São Leopoldo. Na trama, um publicitário em férias percebe uma espinha estranha no rosto, que na verdade é um verme, e se revela só a ponta de uma longa conspiração que envolve uma panela de pressão da Letônia, pandemia, sumiço do

presidente interino, ataques de drone, guerra com Suriname, pessoas em fuga, prisão do ex-presidente Lula (três anos antes de o fato ocorrer), tudo pelos olhos do protagonista de rosto enfaixado que, por conta da sonolência causada pelos remédios, não acompanha todo o desenrolar dos fatos e tem compreensão parcial dos eventos.

Como Gerlach liga a narração visual a essa testemunha, o leitor também só percebe a realidade ficcional de forma fragmentária e delirante. O desenho é realista, mas não o acadêmico dos quadrinhos comerciais de heróis. Há a extrapolação da retícula e das linhas paralelas, para marcar sombras e volume. A decupagem mantém um ritmo constante de seis quadros por página (duas colunas e três linhas). Notícias políticas se entrelaçam com a ficção e Gerlach processa os elementos internos e externos dessa margem na construção de sua narrativa ficcional.

Uma distopia da periferia que começa com um problema de saúde particular (e depois avança para uma questão de higiene pública), que leva o homem enfaixado a não entender que o mundo caminha para o fim. Ou seja, o protagonista descobre que a “doença”, a invasão de larvas em seu rosto, foi causada por uma panela velha, porém ele perde o apocalipse por estar de licença do trabalho.



Figura 4: Know-Haole 4

Elementos da cultura popular e da cultura de massa são deglutidos e cuspidos; aponta-se para a verdadeira conspiração, os poderes que mandam seus dejetos pelo mar, os governos que bloqueiam o acesso à informação. O título da história se refere tanto à política nacional, Eduardo Cunha, principal agente do processo de impeachment contra Dilma Roussef, quanto ao cinema nacional e o noticiário sensacionalista (o Bandido da Luz Vermelha), além do que “Eduardo Cunha é o Bandido da Luz Vermelha” é o nome do cordel vendido ao protagonista (Figura 4). E temos aqui, novamente, as transações comerciais típicas dos autores de cenas com infraestrutura frágil (da venda de porta em porta, mencionadas tanto por Carneiro, 2011 quanto por Lajolo e Zilberman, 2019).

Já a história “Conspiração Sigilosa 1: Internacional Reptyliana” (GERLACH, 2017a), publicada no primeiro número da revista *Cavalo de Teta*, é mais caótica que as

anteriores. São personagens Michel Temer, Sergio Moro, PC Farias, Lula e Aécio Neves, figuras conhecidas da política nacional. Na trama, a expressão “chocar o ovo da serpente”, frase repetida na época em referência a alianças perigosas feitas pelo PT, é uma ação literal: Michel Temer choca ovos de onde saem monstros verminosos, em imagem remetendo, também, às narrativas fantásticas da literatura popular de cordel. O traço é mais impreciso, as retículas e linhas de composição dos quadrinhos são mais intensas, e o resultado visual mais agressivo, sujo e bagunçado. Some-se a esse estilo do traço o crivamento da história por teorias conspiratórias, e o que chega ao leitor é uma narrativa mais árida do que as anteriores. Nela, há menos marcas da margem e das periferias urbanas na trama ou desenhos, por se centrar quase na região administrativa de Brasília.

Porém, do ponto de vista estético e de edição, ela se alinha à produção *underground* brasileira. A edição, organizada por João Pinheiro, convidava quadrinistas a tratarem de forma crítica os acontecimentos da política nacional. A publicação vem embalada pela onda “Fora, Temer”, em que muitos se opuseram a ação contra a presidenta Dilma, que culminou no impeachment o qual até hoje se questiona, tanto em seus aspectos jurídicos quanto morais<sup>7</sup>. O quadrinho de Gerlach ainda retoma personagem de Schiavon, outro autor brasileiro, o que denota, também, noção de continuidade mesmo dentro dessa cena caótica do zine. As produções independentes, livres das maiores amarras econômicas sempre foram terreno produtivo de crítica ao *status quo*, mormente os poderosos do capital e da política. A ideia desses artistas que se posicionam politicamente por meio de seus quadrinhos já nos dá a ver parte do sistema quadrinístico em funcionamento.

---

<sup>7</sup> Sobre questões relativas a esse período, ver AVRITZER (2019, p. 49-50).



Figura 5: Cavalo de Teta 1

A *Cavalo de Teta 2* segue a toada crítica da anterior, e traz a narrativa curta “A Chaga Persistente” (GERLACH, 2018a). Entretanto, a história de Gerlach aqui, ao contrário da edição precedente, tem narrativa mais coesa e traço mais limpo, em que retículas e linhas trabalham pelo andamento narrativo. A decupagem não segue uma grade padrão durante as treze páginas, mas há coerência de ritmo na sua variação. As cenas de impacto e surpresa ocupam mais espaço da página, enquanto momentos de encadeamento de lógica narrativa surgem em quadrinhos menores.

Do ponto de vista do enredo, em data não indicada pós-2018, a primeira página de quadro inteiro traz o prédio do Senado em ruínas e aviso de risco radiativo. A trama segue dois personagens escondidos nos subterrâneos desse edifício, até um deles ser capturado por uma tribo de indígenas. Na página 4 (Figura 6), um personagem está caído sobre um

cartaz de campanha de Jair Bolsonaro. Esse cartaz é chamado pelos personagens de “imagens de antigos lordes”, pessoas queimadas no passado, o que dá a ideia da destruição das instituições e das cidades.



Figura 6: Cavalo de Teta 2

Somam-se a isso o analfabetismo do personagem e o não reconhecimento de símbolos cristãos, que localizam a história em muitos anos no futuro e que as instituições não seguem funcionando normalmente. Aqui, ao contrário de *Know-Haole 4*, o leitor sabe mais que o protagonista. O final da história tem impacto pelo personagem não ter uma informação que o leitor tem: a que os indígenas o consideram Jesus Cristo e vão crucificá-lo. Percebe-se o aceno à história de Hans Staden, e o personagem ainda lembra o ator Arduíno Colasanti de *Como era gostoso meu francês*.

Nessas histórias, é como se as narrativas de Gerlach fossem infectadas pelas

notícias do mundo real, em que os fatos históricos conduzissem e influenciassem a criação. As representações de periferia, em sentido amplo, acabam submetidas e subjugadas a poderes e processos maiores, inescapáveis, aos quais não parece possível ignorar ou fugir.

## Conclusão

Acreditamos que se pode falar em um sistema quadrinístico brasileiro, no qual relações dinâmicas se estabelecem entre autores, leitores e obras, de forma assemelhada a que Antonio Candido propõe para o sistema literário, e a leitura da obra de Diego Gerlach nos dá a ver partes importantes desse sistema, sobretudo, seu aspecto periférico. As “beiras” desse sistema se constituem como estéticas expressivas que dialetizam formas e sua história.

O *mise en abyme* periférico que ele opera, da margem do sistema quadrinístico que está na periferia de um dispositivo periférico (quadrinhos), dentro de um campo econômico periférico (editorial) neste país fora do centro do capitalismo mundial, só reforça a importância de conhecer, entender e lidar com essa(s) periferia(s). Elementos do pensamento crítico dialético de Candido, por exemplo, ajudam na verificação dos efeitos dessa forma no tempo, ou seja, como ela constitui um elemento histórico, atualizado no contexto em que se insere, bem como o estabelecimento de relações de referência éticas entre obras, como a continuidade, a formação de *ethos* local e seu posicionamento diante dos “universais” dessa linguagem, *i.e.*, a rede de interferências que posicionam o quadrinho brasileiro como sistema e o inserem no universo geral das histórias em quadrinhos.

Em Gerlach, forma e conteúdo estabelecem relações de ressignificação uma a outra, por tratarem do mesmo tema, mas cada uma à sua maneira. A forma do zine, dadas suas condições de produção e espaço de circulação, traz em si o fora do eixo, do material que não pode ser comercializado em livrarias generalistas, que não pode ser auditado, que não entra nas estatísticas oficiais que precisem de código de barras. Por outro lado, os autores de zine circulam pelos centros e outras periferias e influenciam o sistema quadrinístico como um todo.

No caso de Gerlach, as imagens que alimentam seu compósito de estilo e narrativas passam pelo filtro de seu traço e são também dialetizadas pelo posicionamento das tramas em cidades e temáticas da periferia, com significantes excedendo para seu lado perverso, ou seja: toda a violência que incide sobre cidades excluídas pelo grande capital. A imagem do capital estrangeiro é, portanto, acompanhada do próprio mal causado pelo capital, a pobreza e a violência geradas pela concentração de renda, a exploração da força de trabalho, o ressentimento e o mal-estar civilizatório de personagens “sem eira e nem beira”, e que vão integrar a grande massa amorfa de *lumpem proletariat*.

Assim, os temas de Gerlach são da violência, da decadência e da hiperurbanização predatória. Nesses cenários ficcionais, criados a partir das periferias brasileiras, da violência do dia a dia e das ruas abandonadas e sujas, não há espaço para a utopia. À borda do sistema econômico, as tensões são tão intensas, que não resta nem a esperança das narrativas pacificadoras vendidas pelas grandes marcas, de Disney a seus subprodutos em Hollywood. Finais felizes são para as grandes produções que podem construí-los; aos periféricos, resta se manter ativo, não se entregar. Eis uma das forças que dinamizam o sistema quadrinístico.

### Referências bibliográficas

- AVRITZER, Leonardo. *O pêndulo da democracia*. São Paulo: Todavia, 2019.
- BAETENS, Jan. Comic strips and constrained writing. *Image Narrative*, [s. l.], n. 7, p. 2-7, 2003. Disponível em: <[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/janbaetens\\_constrained.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/janbaetens_constrained.htm)>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- BNDIGITAL. *Acervo – O TICO-TICO a mais importante revista voltada para o público infante-juvenil no Brasil*. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/explore/curiosidades/acervo-tico-tico-mais-importante-revista-voltada-publico>>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO; SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS; NIELSEN BOOK. *Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro*. São Paulo: [s. n.], 2020. Disponível em: <[https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/06/Produção\\_e\\_Vendas\\_2019\\_imprensa\\_.pdf](https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/06/Produção_e_Vendas_2019_imprensa_.pdf)>. Acesso em:

13 dez. 2020.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6a. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1
- CARNEIRO, Maria Clara Da Silva Ramos. Contra a BD: a nouvelle bande dessinée e sua fuga da cultura de massa. *Fronteiras - estudos midiáticos*, [s. l.], v. 20, n. 1, p. 125-133, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.4013/fem.2018.201.11>>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- CARNEIRO, Maria Clara Da Silva Ramos. *[Bartheman] Vamos ter que falar da Mônica*. [S. l.], 2018. Disponível em: <<https://balburdia.net/2018/06/08/bartheman-vamos-ter-que-falar-da-monica/>>. Acesso em: 9 jul. 2020.
- CARNEIRO, Vinícius Gonçalves. *Cartas para uma literatura menor: Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu*. 2011. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- GÊ, Luiz. *Território de Bravos*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- GERLACH, Diego. *A.D.B.: O Ano do Bumerangue*. João Pessoa: Do autor, 2010.
- GERLACH, Diego. A Chaga Persistente. In: PINHEIRO, João (Org.). *Cavalo de Teta 2*. São Paulo: (Do editor), 2018a. p. 3-15.
- GERLACH, Diego. Conspiração Sigilosa 1 – Internacional Repetyliana. In: PINHEIRO, João (Org.). *Cavalo de Teta 1*. São Paulo: (Do editor), 2017a. p. 4-9.
- GERLACH, Diego. *Diego Gerlach (RS)*. [S. l.], 2020. Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/diego-gerlach/>>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- GERLACH, Diego. *Know-Haole*. São Leopoldo: Vibe Tronxa Comix, 2013. v. 1
- GERLACH, Diego. *Know-Haole*. São Leopoldo: Vibe Tronxa Comix, 2015. v. 4
- GERLACH, Diego. *Know-Haole*. São Leopoldo: Vibe Tronxa Comix, 2017b. v. 7
- GERLACH, Diego. Os Vermes da Maçã. In: BATISTA, Marcos; NAVARRO, Luiz; PERDIGÃO, João (org.). *A Zica 5*. Belo Horizonte: Zica, 2018b. p. 29-35.
- GERLACH, Diego. *Pinacoderal: rudimentos da linguagem*. Curitiba: Pé-de-Cabra, 2019.
- GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Tradução: Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.
- GUIMARÃES, Edgard. *Fanzine*. 3a. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.
- ITAÚ CULTURAL. *Zélio Alves Pinto e Ciça Alves Pinto - Ocupação Laerte (2014) - Parte 2/3*. Brasil, 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/oQfM9Lqt8Bw>>. Acesso em: 16 dez. 2020.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. Edição reved. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. 5a. ed. João Pessoa:

Marca de Fantasia, 2020.

MARION, Philippe. *Traces en cases: Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Bruxelas: Academia, 1993.

PRÊMIO GRAMPO 2019 NA UGRA PRESS. Direção: Carlos Neto. Brasil: Youtube, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/YqV60kPM2lo>>. Acesso em: 16 dez. 2020.

TOKARNIA, Mariana. Brasil perde 4,6 milhões de leitores em quatro anos. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2020-09/brasil-perde-46-milhoes-de-leitores-em-quatro-anos>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

ZENI, Lielson. *[Prêmio Grampo] Dados, dados, dados*. [S. l.], 2017. Disponível em: <https://balburdia.net/2017/02/08/premio-grampo-dados-dados-dados/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

ZENI, Lielson. Os quadrinhos de ficção científica brasileiros dos últimos anos. *Abusões*, [s. l.], v. 11, n. 11, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.12957/abusoes.2020.46211>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

Recebido em 18/12/2020

Aceito em 10/04/2021

---

<sup>i</sup> **Maria Clara da Silva Ramos Carneiro** é Professora adjunta da Universidade Federal de Santa Maria, é coordenadora geral do Idiomas sem Fronteiras na universidade (2019-). Possui Bacharelado e Licenciatura em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ e doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ com doutorado sanduíche pela na Universidade de Paris-Sorbonne IV. É líder do grupo “Oficinas de escrita, histórias em quadrinhos e tradução: teoria da literatura e práticas literárias”, no Diretório de Grupos do CNPq.

**E-mail:** maria.c.carneiro@ufsm.br

<sup>ii</sup> **Lielson Zeni** é doutorando em Ciência da Literatura pela UFRJ e desenvolve tese sobre a cena quadrinística brasileira do século 21 e sua relação com a crise. É Bacharel em Comunicação Social e Letras pela UFPR e Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição, com dissertação a *Metamorfose da Linguagem: Análise de Kafka em Quadrinhos*.

**E-mail:** lielson@gmail.com

## **O DIREITO AO ESTUDO DE LITERATURA – DA REDEMOCRATIZAÇÃO AO CONTEXTO ATUAL**

[THE RIGHT TO STUDY LITERATURE – FROM RE-DEMOCRATIZATION TO THE CURRENT CONTEXT]

**RODRIGO RIBEIRO MANSOR<sup>i</sup>**

ORCID 0000-0001-9198-0048

Universidade Federal de Viçosa – Viçosa, Minas Gerais, MG, Brasil

**JOELMA SANTANA SIQUEIRA<sup>ii</sup>**

ORCID 0000-0002-1975-887X

Universidade Federal de Viçosa – Viçosa, Minas Gerais, MG, Brasil

**Resumo:** O presente artigo analisa a influência das mudanças políticas nos rumos da educação literária no Brasil, detendo-se no período de redemocratização política, quando Antonio Candido (2004) publica o ensaio “O direito à literatura”, até o contexto contemporâneo, em que a Base Nacional Comum Curricular rege as instituições de ensino, divergindo da situação sócio-política do país.

**Palavras-chave:** Ensino de literatura; Direito à literatura; Antonio Candido; BNCC

**Abstract:** The following article analyses the influence of political changes in the future of literary education in Brazil, focusing on the political re-democratization, when Antonio Candido (2004) publishes the essay “O direito à literatura”, until the contemporary context, when the National Curriculum Common Base (BNCC) conducts the educational institutions, diverging from the socio-political situation in Brazil.

**Keywords:** Literature Teaching; Right to Literature; Antonio Candido; BNCC

## **Panorama do ensino de literatura no Brasil**

Reflexo de políticas elitistas e malsucedidas, a educação escolar nacional enfrenta dificuldades cuja solução deveria ter início no próprio ambiente escolar, uma vez que as disciplinas apresentadas em sala de aula deveriam ser instrumentos de acesso ao saber, gerando, por consequência, entre outras coisas, uma sociedade mais justa. Por essa razão, a relação íntima entre sociedade e ensino no Brasil é um tema de estudo com variadas facetas, pois, a influência de aspectos políticos e econômicos sempre incidiu sobre a maneira como a escola deve ser organizada.

O que alguns chamam, com frequência, de fracasso da educação brasileira, Darcy Ribeiro em “Sobre o óbvio”, palestra proferida no Simpósio sobre Ensino Público durante a 29ª Reunião da SBPC realizada em São Paulo em 1977, alertava que se tratava antes de uma extraordinária façanha da classe dominante:

Eu acho que não houve fracasso algum nesta matéria, mesmo porque o principal requisito de sobrevivência e de hegemonia da classe dominante que temos era precisamente manter o povo chucro. Um povo chucro, neste mundo que generaliza tonta e alegremente a educação, é, sem dúvida, fenomenal. Mantido ignorante, ele não estará capacitado a eleger seus dirigentes com riscos inadmissíveis de populismo demagógico. Perpetua-se, em consequência, a sábia tutela que a elite educada, ilustrada, elegante, bonita, exerce paternalmente sobre as massas ignoradas. Tutela cada vez mais necessária porque, com o progresso das comunicações, aumentam dia-a-dia os riscos do nosso povo se ver atraído ao engodo comunista ou fascista, ou trabalhista, ou sindical, ou outro. (RIBEIRO, 2013, p. 14)

Darcy Ribeiro recorda que, enquanto o mundo hispano-americano criara dezenas de universidades a partir de 1550, no Brasil, “quem tinha dinheiro para educar o filho em nível superior, mandava-o para Coimbra. Como eram poucos os abastados, em todo o período colonial, apenas conseguimos formar uns 2.800 bacharéis e médicos”. Contabiliza, então:

por ocasião da Independência, devia haver, se tanto, uns 2.000 brasileiros com formação superior, aspirando a cargos e mordomias. Havia, por consequência, um vasto lugar para aqueles 15 mil fâmulos reais que caíram sobre o Rio de Janeiro, a Bahia e o Recife, convertendo-se, rapidamente, no setor hegemônico da classe dominante, classe dirigente,

do país, logo aquinhoada com sesmarias latifundiárias e vasta escravista. (RIBEIRO, 2013, p. 17)

Tristemente, o Brasil, “cria as suas primeiras escolas depois do desembarque da Corte” e nossa primeira universidade só é criada em 1923, de acordo com Darcy Ribeiro, por decreto e por uma razão extraeducacional: “o rei da Bélgica visitava o Brasil, e o Itamarati devia dar a ele o título de Doutor Honoris Causa”. “Assim foi criada a primeira universidade brasileira. Uma universidade que, desde então, se vem estruturando e desestruturando, como se sabe” (RIBEIRO, 2013, p. 18).

Portanto, garantir o acesso de toda a população ao direito de frequentar a escola e receber educação de qualidade é luta antiga e anterior ao próprio conceito de escola no país. Fischer (2013) afirma que até mesmo a ideia de uma educação universitária só chegou às nossas terras após o deslocamento da Coroa Portuguesa para o Rio de Janeiro, e os cursos secundários, de acordo com Razzini (2010), só foram sistematizados a fim de organizar o acesso ao ensino superior, o que influenciou na grade curricular da educação básica. Zappone (2018, p. 409) vai além ao afirmar que

o estabelecimento pleno de um sistema educacional só se deu em nosso país a partir do século XX, com a instituição do ensino médio obrigatório (em 1931, com a reforma de Francisco Campos), com uma parcial universalização do ensino fundamental e com a ampliação dos cursos de nível superior. (ZAPPONE, 2018, p. 409)

Razzini (2010) explicita que a importância atribuída aos “Exames Preparatórios” sugestionou a organização dos cursos secundários, pois, assim, a partir das disciplinas estudadas, o acesso à graduação seria facilitado pelo treinamento oferecido aos alunos. A autora destaca, portanto, que o ensino de jovens no século XIX em nosso país ocorria com o objetivo de chegar a uma das faculdades de renome do Brasil, ou até mesmo do exterior, para aquelas famílias com condições financeiras para tanto. Do mesmo modo, Zappone (2018) confirma que a entrada no século XX não trouxe mudanças e a educação básica ainda organizava seu currículo em favor do ensino universitário.

Essa função propedêutica do ensino secundário com enfoque na continuidade dos estudos valorizou disciplinas da área de linguagens, como é o caso da língua portuguesa, conteúdo ao qual mais comumente a literatura está atrelada. Com isso, o estudo avançado de textos com valor artístico, análises de estilo e versificação, entre outros constituintes do saber literário, cederam espaço para o ensino instrumental da

língua. A mecanização do ensino de nossa língua reduziu a associação entre este componente escolar e a sociedade, pois a desvalorização da literatura e a não inclusão de uma carga horária específica para esta disciplina na escola desviam o ensino de língua de um compromisso humanizador.

Razzini (2010) destaca quatro fases para situar o ensino de língua portuguesa e de literatura nos currículos escolares, a partir da década de 1930, anteriores à criação da primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, promulgada em 1961 (LDB/1961), que passa a nortear os princípios da educação em todo o país e reorganiza o funcionamento das escolas.

Zappone (2018) sintetiza os períodos destacados por Razzini (2010), discorrendo sobre cada um deles, sendo que seu foco está nos procedimentos metodológicos para o ensino e na carga horária total dedicada a essas matérias. Dessa forma, explicita que o primeiro período, compreendido entre os anos de 1838 a 1869, atribui uma quantidade ínfima de horas para o ensino de língua portuguesa, subalterna ao latim, enquanto a literatura reduz-se à poética e a breves acenos à literatura nacional. A segunda fase ganha relevo diante da inclusão da língua portuguesa como obrigatória para os exames preparatórios. Há um expressivo aumento da carga horária de português, incluindo também conteúdos de produção textual e ensino de gramática por meio de textos literários considerados modelos de língua padrão. Além disso, havia um breve período dedicado exclusivamente à literatura, a fim de estudar teoria e estilo, entre outros. O nacionalismo surgido com a proclamação da república marca a terceira fase, iniciada em 1890. No período encerrado em 1930, “nota-se a ênfase em disciplinas que poderiam reforçar a identidade nacional, tais como história, geografia, língua e literatura nacionais” (ZAPPONE, 2018, p. 411). O português torna-se exigência para ingresso em todos os cursos superiores, ganhando espaço entre as demais disciplinas, diferentemente da literatura, que é estudada apenas por aqueles com interesse no bacharelado em Letras. Entretanto, a distinção entre autores lusitanos e brasileiros altera os rumos de como lecionar o conteúdo. A quarta fase destaca-se pela obrigatoriedade de conclusão do ensino secundário para o ingresso nos cursos de graduação. O ensino de língua portuguesa mantém seu prestígio por contribuir para a manutenção da unidade cultural da nação, proporcionando carga horária elevada para a matéria em todos os currículos. Já a literatura, restrita aos anos finais do ensino secundário, ainda segundo Zappone

(2018), trouxe estratégias de ensino utilizadas em sala de aula na contemporaneidade. De acordo com a autora,

o estudo da literatura, por sua vez, aparecia a partir do último ano do primeiro ciclo e nas três séries do segundo ciclo, nos quais se enfatizavam noções gerais sobre literatura, períodos literários, versificação, gêneros literários, bem como história das literaturas portuguesa e brasileira. (ZAPPONE, 2018, p. 412)

Razzini (2010) percebe o fim do quarto período no momento em que o governo brasileiro vota uma lei que organiza a educação nacional, retirando do Colégio Pedro II o *status* de modelo. O surgimento da primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB) marca também, conforme Zappone (2018), o distanciamento do Estado em relação às suas obrigações com a educação básica. Em tese, o governo deveria regular o ensino, mas não se encarregaria sozinho de organizá-lo. Os rumos da educação nacional, porém, não deixaram de ser marcados por ideologias dos governantes, refletindo na sociedade como um todo.

Como destacou Darcy Ribeiro, o descaso com a educação é parte de um projeto de sociedade que melhor corresponde aos interesses das classes dominantes. Nesse contexto, não admira que a educação básica brasileira sempre tenha enfrentado diversos desafios para contemplar toda a população, haja vista o embate percebido no entrave do Congresso que levou treze anos para aprovar o anteprojeto que deu origem à Lei 4.024-61, primeira LDB de nossa nação (ASSIS, 2013). O documento trouxe importantes regulamentações para o ensino no país, porém, o atraso de mais de uma década para que se tornasse lei reflete a indiferença política com a educação no Brasil.

Revista somente em 1971, portanto sob o comando do regime militar, que assumiu o poder através de golpe antidemocrático, a LDB pouco inovou quanto à acessibilidade dos mais pobres, pois, além de não garantir às classes menos favorecidas uma formação escolar regular, obrigatória e de qualidade, reforçou o direcionamento da educação para o mundo do trabalho, dividindo-o em duas frentes: a atividade laboral e a atividade intelectual (ASSIS, 2013). Esta última foi direcionada às elites, afinal, elas seriam capazes de promover a manutenção dos estudos de seus filhos, enquanto aos demais restava a possibilidade de cursar disciplinas técnicas voltadas para o trabalho, o que garantia mão-de-obra para o país ao mesmo tempo em que acentuava o abismo sociocultural da nação.

Boutin e Camargo (2015) atribuem ao regime militar (1964-1985) a responsabilidade de reforçar o uso da educação como instrumento de soberania cultural, utilizando-a de forma que os detentores de maior poder econômico subjuguem aqueles com menor poder aquisitivo. Ou seja, para os autores, os governos ditatoriais do período utilizaram o ensino para promover uma separação entre trabalhadores braçais e intelectuais, como é visto na LDB de 1971.

Apesar de o ensino brasileiro não ter recebido gestões políticas que fossem modelos de excelência anteriores ao período, de acordo com Saviani (2008), a desvalorização da educação tornou-se ainda mais clara durante os governos militares, pois o próprio regime garantiu isso em lei. A constituição de 1967, acrescida da Emenda Constitucional n. 1 de 1969, diminuiu repasses financeiros do Estado para a educação, paralelamente ao período em que os gestores flertavam com a iniciativa privada em busca de um modo de transferir para ela as obrigações com o ensino básico.

Apenas nos anos finais da ditadura, com o processo de reabertura democrática instituída no governo Figueiredo, a área educacional começou a ter sua voz ouvida. Assim como diversos outros setores da sociedade, profissionais da educação de todas as esferas assumiram posição de protagonismo, a fim de construir uma educação de qualidade; para isso, grupos civis formados em sua maioria por professores organizaram-se para romper com os moldes impostos pelo período político que se findava na década de 1980. Saviani destaca alguns desses grupos responsáveis pela redemocratização do ensino:

O campo dos profissionais da educação veio, desde o final da década de 1970, lutando para superar os limites da política educacional da Ditadura Militar com a mobilização da ANPEAd (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação), fundada em 1977; do CEDES (Centro de Estudos Educação e Sociedade), cuja fundação foi articulada em 1978 e formalizada em março de 1979; da ANDE (Associação Nacional de Educação), fundada em 1979; da CPB (Confederação dos Professores do Brasil), constituída em 1979 a partir da CPPB (Confederação dos Professores Primários do Brasil, criada em 1960; da CNTE (Confederação Nacional dos Trabalhadores da Educação), na qual se transformou a CPB em 1989; da ANDES (Associação Nacional dos Docentes do Ensino Superior), criada em 1981; além da FASUBRA (Federação das Associações de Servidores das Universidades Públicas), criada em 1978. (SAVIANI, 2018, p. 293-294)

A reabertura política, seguida da redemocratização, produziu um clima de entusiasmo e expectativas de mudanças nos parâmetros educacionais. É, possivelmente, motivado por esse contexto que Antonio Candido (2004, p. 172) publica em 1988 o

ensaio “O direito à literatura”, defendendo a importância da literatura e argumentando a favor de seu acesso como um direito social. Ele destacava que, embora a barbárie continuasse até crescendo, não se via mais o seu elogio, “como se todos soubessem que ela é algo a ser ocultado e não proclamado”. Por essa breve passagem, podemos perceber o quanto estamos distante desse contexto de otimismo. A década subsequente à redemocratização, no entanto, embora tenha reforçado a relação entre educação e sociedade, como destacou Zappone (2018), marcou o início do período em que os documentos regularizadores da educação impulsionam o ensino vinculado ao mundo do trabalho. Dessa forma, as ideias de Candido (2004, p. 191) sobre o acesso à cultura (popular e erudita), propondo que “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável”, precisam ser constantemente retomadas para que o aspecto humanizador da educação não seja deixado de lado.

### **O direito à literatura na redemocratização do Brasil**

O processo de redemocratização lançou luz à distinção que há muito se estabelecera entre classe trabalhadora e a elite dominante. Saviani (2018, p. 292) argumenta que a “conciliação pelo alto” garantiu a ordem socioeconômica e a manutenção de “mecanismos de preservação” dos dominantes em relação aos dominados. Em outras palavras, o período de renovação trazia reflexos do passado.

As mudanças na forma de ensinar e de se pensar a escola visaram uma sociedade pautada no crescimento econômico e no lucro acima do conhecimento e da cultura. Visando conjecturas mercadológicas, o currículo foi esvaziado (ZAPPONE, 2018). Dessa forma, saberes técnicos com aplicações práticas imediatas se sobrepuseram ao espaço de saberes críticos e intelectuais, atitude que contraria a prática docente baseada no acesso ao saber.

A exclusão de disciplinas como literatura, filosofia e história resultará em um atraso nacional, e não no desenvolvimento que se pretende com essas supressões, pois como destacou Pécora (2015, p. 51), as ciências humanas “estimulam possibilidades alternativas de interlocução do presente pela ostensiva mediação do legado cultural”. É diante desse conflito que a figura integradora de Antonio Candido é frequentemente

retomada. O engajamento nos planos de perpetuação do conhecimento acerca do povo brasileiro através da literatura, aliado ao posicionamento sociológico do autor, contribuiu para que, diante do período de reabertura política, elaborasse uma palestra sobre direitos humanos, “O direito à literatura”. Escrito no mesmo ano de promulgação da Constituição Federal, o texto tornou-se, segundo Fritzen (2019, p. 78), “recorrência nos debates sobre as relações entre Literatura e Ensino”. Sua defesa em favor do acesso à literatura retrata a postura de um pensador atuante, que via na arte da escrita um estudo da nação.

A defesa de Candido pela igualdade social transparece ao longo da fala proferida na famosa palestra. Ao definir a literatura como organizadora do caos e promotora de humanização, direciona seus leitores ao entendimento de que a literatura é um bem inviolável que deve estar ao alcance de todos (CANDIDO, 2004).

Após a redemocratização, algumas das ideias de Antonio Candido aproximaram-se da concretização, pois, ao longo dos anos, a educação tem passado por transformações conquistadas por meio de leis e normativas reguladoras entre as quais se destacam, segundo Zappone (2018), a LDB (1996), as Diretrizes Curriculares Nacionais (1998), os Parâmetros Curriculares Nacionais (1999), as Orientações Curriculares Nacionais (2006) e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento mais recente, homologado em 2017 e colocado em prática no ano seguinte.

Os trinta anos que distanciam o ensaio “O direito à literatura” e a BNCC foram marcados por avanços tecnológicos e retrocessos educacionais. Por isso, ao mesmo tempo em que o documento inova, também é capaz de repetir fórmulas de ensino cuja prática deveria ser habitual mesmo antes da palestra de Candido. Isto, porém, não tira o mérito do documento, pois, ao direcionar e unificar a educação do país, demonstra a retomada do ensino como meio de acesso a direitos essenciais a toda a sociedade:

Este documento normativo aplica-se exclusivamente à educação escolar, tal como a define o § 1º do Artigo 1º da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, Lei nº 9.394/1996), e está orientado pelos princípios éticos, políticos e estéticos que visam à formação humana integral e à construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva, como fundamentado nas Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (DCN). (BRASIL, 2017, p. 7)

O texto da BNCC é introduzido por meio das leis que o regem e dos objetivos que estabeleceram sua criação, entre os quais “a formação humana integral”, a democracia,

a justiça social e a inclusão, direitos exaltados por Candido no período de redemocratização. Tal feito repete-se ao longo de seus capítulos, especialmente no trabalho a ser desenvolvido em “Linguagens”, a grande área na qual o ensino de literatura está englobado. Propõe-se o acesso à cultura de modo amplo, sem priorizar o erudito em detrimento do popular:

essa proposta considera, como uma de suas premissas, a diversidade cultural. Sem aderir a um raciocínio classificatório reducionista, que desconsidera as hibridizações, apropriações e mesclas, é importante contemplar o cânone, o marginal, o culto, o popular, a cultura de massa, a cultura das mídias, a cultura digital, as culturas infantis e juvenis, de forma a garantir uma ampliação de repertório e uma interação e trato com o diferente. (BRASIL, 2017, p. 70)

A Base Nacional, assim como documentos anteriores, abre espaço para uma diversidade de conteúdos e gêneros textuais e explicita que textos da tradição popular ou da cultura de massa devem ser contemplados no ensino da mesma forma que os canônicos. Em seu ensaio, Candido defendeu que a literatura pode englobar

todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 2004, p. 174)

A isto, o crítico ainda acrescenta:

isso não quer dizer que só serve a obra perfeita. A obra de menor qualidade também atua, e em geral um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta, formando no conjunto uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e em nossos sentimentos. (CANDIDO, 2004, p. 182)

Entre o Direito à literatura e a BNCC há também uma concordância referente à linguagem formal, desenvolvida na escola e a informal, enraizada no aprendiz. A Base Nacional, ao mesmo tempo em que visa reintegrar o texto ao ensino de literatura, permite que o estudante contribua com o desenvolvimento dessas aulas por meio da linguagem a qual está habituado. Ou seja, ao invés de modificar a identidade cultural do aluno, a escola vai, sincronicamente, inserir a linguagem do aluno na leitura e o aluno em novas linguagens. Assim, ao promover o acesso à fruição estética, a escola possibilita a ampliação da bagagem cultural do estudante. Segundo a BNCC,

no âmbito do Campo artístico-literário, trata-se de possibilitar o contato com as manifestações artísticas em geral, e, de forma particular e especial, com a arte literária e de oferecer as condições para que se possa reconhecer, valorizar e fruir essas manifestações. Está em jogo a continuidade da formação do leitor literário, com especial destaque para o desenvolvimento da fruição, de modo a evidenciar a condição estética desse tipo de leitura e de escrita. (BRASIL, 2017, p. 138)

Ao longo de todo o seu texto, Candido (2004) fornece as bases para a construção desse conceito de escola que engloba todos os grupos, classes e etnias em cada uma de suas diferenciações. Segundo o crítico, “para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens” (CANDIDO, 2004, p. 186). Pensando nisso, a escola possui papel intermediador nesse processo distributivo, ou seja, é através da educação, em especial da educação literária, que se pode auxiliar que as classes menos privilegiadas também tenham acesso às artes eruditas.

Além disso, o autor defende que a ficção é produto imanente do ser em todas as culturas, contextualiza momentos sociais em que a leitura promoveu integração entre o leitor e sua realidade e argumenta a favor do texto artístico como ponte entre o conhecimento popular e o erudito. Enfim, Candido (2004, p. 175) garante que “é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante”. Partilhando de visão semelhante, a BNCC estipulou competências gerais e específicas para cada grande área do conhecimento.

Ao definir essas competências, a BNCC reconhece que a “educação deve afirmar valores e estimular ações que contribuam para a transformação da sociedade, tornando-a mais humana, socialmente justa e, também, voltada para a preservação da natureza” (BRASIL, 2013), mostrando-se também alinhada à Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas (ONU). (BRASIL, 2017, p. 8)

Na área de linguagens, a estratégia do documento para transformação da sociedade é garantir que o aluno obtenha progresso em sua capacidade leitora. Quando a escola torna a prática da leitura um hábito rotineiro, ela pode, aos poucos, inserir textos mais complexos e de maior qualidade literária, com maior poder de humanização. Candido (2004) atribui a incidência do poder da literatura diretamente sobre o indivíduo ao declarar que

ela não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. (CANDIDO, 2004, p. 175-176)

Na BNCC, o ensino de literatura está atrelado ao de língua portuguesa e leitura e, também, às manifestações artístico-culturais previstas pelo próprio documento. Porém, a disciplina não recebe reconhecimento proporcional ao poder destacado por Candido. A ausência de uma carga horária específica no currículo é injustificada, já que a Base estipula competências que não se realizam sem um tempo reservado para isso, como é o caso da nona competência específica de língua portuguesa:

envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura. (BRASIL, 2017, p. 87)

O atual documento regulador da educação no Brasil abre caminhos ineficazes para o estudo de literatura, pois o envolvimento com práticas de leitura requer tempo e dedicação tanto do corpo docente quanto discente, porém, a BNCC ignora tal necessidade, assim como outros obstáculos para a concretização de suas competências. Problemas no ensino de literatura, como destacou Noêmia Lopes (2014), da Agência FAPESP, perduram por quarenta anos, mesmo diante dos avanços tecnológicos exaltados pela Base Nacional. Por exemplo, a precariedade da formação de profissionais da área prejudica o trabalho com literatura na educação básica há quase meio século.

O sucateamento da carreira e da formação dos professores não está limitado aos profissionais do ensino. Diversos setores do governo, como a cultura, através da Lei Rouanet, autorizam a “reciclagem” de obras consagradas, sem considerar o prejuízo desta ação para a literatura e seu ensino. Segundo os portais de notícia da Globo News (2014) e R7 (2014), a mais conhecida lei de incentivo à cultura no país aprovou projeto que prevê a reescrita de obras clássicas nacionais, alterando o conteúdo artístico, rítmico, sintático e estilístico de autores como José de Alencar e Machado de Assis.

As demonstrações de descaso público com a literatura no ensino acumulam-se rotineiramente. Paulo Saldaña (2019) noticiou na Folha de São Paulo que a compra de livros literários para as escolas públicas, além de escassa, vivenciou um hiato de quase

duas décadas, o que corresponde a quase duas gerações de estudantes que entraram e saíram da educação pública sem ter contato com livros novos e atualizados. Além disso, no mesmo texto, o autor destaca que o material prometido em 2018 não fora entregue no ano seguinte por motivos burocráticos envolvendo o MEC e as editoras.

Para nos limitarmos a certas atrocidades contra o ensino de literatura, vale destacar que a censura volta a assombrar a arte e a educação no país. Coletta e Saldaña (2019) relatam em reportagem para a Folha de São Paulo a ordem feita pelo Governo Estadual de Roraima para recolhimento de livros considerados inadequados pelo secretário de educação do local. Tal censura remete aos tempos de regime ditatorial, indicando retrocesso há um período em que eram constantes os ataques à literatura e à cultura de nosso país.

Atitudes como as noticiadas nos últimos anos agravam a crise em curso na educação nacional e mostram que a BNCC ainda não foi capaz de atender completamente os anseios de Antonio Candido em “O direito à literatura”. O desvio do foco dessa disciplina para atender objetivos de linguagens e comunicação, unido à indiferença da sociedade e ao despreparo de alguns profissionais, explicita as contradições de um país que quer alcançar o progresso sem investir na educação.

### **Considerações Finais**

Entender o direito à literatura é defender a ação integradora da escola na sociedade. O papel dos profissionais da educação passou por diversas mudanças durante o processo de formação do sistema educacional brasileiro e os reflexos dessas constantes modificações são percebidos na sociedade contemporânea. Políticas elitistas tornaram a escola pública uma instituição defasada e, conseqüentemente, instrumento de alienação, a fim de garantir à elite a manutenção de um *status quo* vigente desde antes do surgimento das escolas brasileiras no período imperial.

A sistematização dos cursos e organização dos currículos em defesa da classe dominante organiza cortes e mudanças visando o lucro e ampliando o abismo social escancarado em nossa nação. A área de Humanas é diretamente afetada por políticas que priorizam o capital em detrimento do saber. Com isso, as constantes reestruturações curriculares contribuíram para que as Humanidades entrassem em crise por não se

adequarem a este sistema de educação mercenária. Às engrenagens que movem esse mecanismo educacional desvirtuado falta a percepção de que “as humanidades importam não porque ajudem a formar empreendedores, mas porque estimulam possibilidades alternativas de interlocução do presente pela ostensiva mediação do legado cultural” (PÉCORA, 2015, p. 51).

É diante da possibilidade dessa mediação que Antonio Candido percebeu na redemocratização o momento ideal para reconciliação entre a escola e a sociedade, especialmente no que concerne ao ensino de literatura. O autor aproxima as necessidades sociais e as intelectuais, defendendo que uma sociedade só é igualitária se “aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (CANDIDO, 2004, p. 172).

Diversas leis e regulamentações tentaram regular o ensino no Brasil após o processo de redemocratização. A Base Nacional Comum Curricular, mais recente dessas leis, tenta aproximar-se das ideias de Candido e estabelecer um diálogo entre a escola e a produção artístico-cultural do país, assim, ela inova ao manter contato entre as literaturas erudita e popular, defendendo e valorizando a manifestação e fruição das mais variadas artes, entretanto, desmerece a presença da literatura como disciplina na grade curricular da educação básica. Tal inércia para solucionar um problema simples reflete o atraso cultural brasileiro.

Cabe ressaltar que a BNCC acertou ao determinar valores sociais que, consonante com Candido (2004), visam a desenvolver a literatura e a cultura nacional em suas mais diversas manifestações, contudo, o documento conserva práticas e noções que deveriam ser abolidas da educação, além de não criar mecanismos que garantam as práticas propostas, como por exemplo, não determinar carga horária específica para o estudo do texto literário.

Por fim, a BNCC atualiza o sistema de ensino brasileiro, almejando a integração entre a escola e a sociedade, e entre as culturas de massa e a alta cultura. Faltam, porém, normativas e leis que impeçam o ataque de empresas e governos às escolas e à cultura, uma vez que a um pequeno grupo não interessa a igualdade social e eles continuam lutando a favor de um sistema de castas culturais. A humanização defendida por Candido (2004) beneficia toda a sociedade e deve ter como ponto de partida a escola,

pois os problemas educacionais hoje enfrentados só chegarão ao fim através da própria educação.

### Referências bibliográficas

- ASSIS, Renata Machado de. A educação brasileira durante o período militar: a escolarização dos 7 aos 14 anos. *Educação em Perspectiva*, Viçosa, v. 3, n. 2, p. 320-339, 2 jul. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufv.br/educacaoemperspectiva/article/view/6512>>. Acesso em: 15 maio 2020.
- BOUTIN, Aldimara Catarina Brito Delabona; CAMARGO, Carla Roseane Sales. A educação na ditadura militar e as estratégias reformistas em favor do capital. *Educere*, Curitiba, p. 5853-5865, 29 out. 2015. Disponível em: <[https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/18721\\_8156.pdf](https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/18721_8156.pdf)>. Acesso em: 8 jun. 2020.
- BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio*. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2017.
- CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- COLETTA, Ricardo Della; SALDAÑA, Paulo. Governo de RO manda recolher 'Macunaíma' e mais 42 livros e depois recua. *Folha de S. Paulo*. Educação. 06 fev. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/02/governo-de-ro-manda-recolher-macunaíma-e-mais-42-livros-e-depois-recua.shtml>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- Escritora que quer simplificar a obra de Machado de Assis é criticada por internautas. *R7. Educação*. 05 maio 2014. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/educacao/escritora-que-quer-simplificar-obra-de-machado-de-assis-e-criticada-por-internautas-05052014>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Brasileira: modos de usar*. 1. ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.

- FRITZEN, Celdon. O direito à literatura trinta anos depois. *Contexto*. Vitória, n. 5, p. 78-95, 2019. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/23018>>. Acesso em: 22 maio 2020.
- LOPES, Noêmia. Problemas no ensino de literatura já duram quatro décadas. *Agência FAPESP*, São Paulo, 21 jan. 2014. Disponível em: <<http://agencia.fapesp.br/problemas-no-ensino-de-literatura-ja-duram-quatro-decadas/18499/>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- MEC ainda não comprou 10,6 milhões de livros previstos para escolas públicas em 2019. *Folha de São Paulo*. Educação e Trabalho. 05 fev. 2019. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/educacao-e-emprego/noticia/2019/02/mec-ainda-nao-comprou-106-milhoes-de-livros-previstos-para-escolas-publicas-em-2019-cjrrqfbne00su01tdglrnaucq.html>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- PÉCORA, Alcir. Letras e Humanidades depois da crise. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, ed. 38, p. 41-54, 2015. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/833>>. Acesso em: 2 jun. 2020.
- RAZZINI, Marcia de Paula Gregorio. História da Disciplina Português na Escola Secundária Brasileira. *Revista Tempos e Espaços em Educação* [online], v. 4, p. 43-58, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/revtee/article/view/2218>>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- RIBEIRO, Darcy. “Sobre o óbvio”. In: *Ensaio insólitos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. – (Coleção biblioteca básica brasileira; 50).
- SALDAÑA, Paulo. MEC não assina contratos e atrasa entrega de 10,6 milhões de livros. *Folha de S. Paulo*. Educação. 05 fev. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/02/mec-nao-assina-contratos-e-atrasa-entrega-de-106-milhoes-de-livros.shtml>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- SAVIANI, Dermeval. O legado educacional do regime militar. *Cafajeste. CEDES*, Campinas, v. 28, n. 76, p. 291-312, dezembro de 2008. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-32622008000300002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622008000300002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 22 de junho de 2020. <<https://doi.org/10.1590/S0101-32622008000300002>>.
- SAVIANI, Dermeval. Política educacional no Brasil após a ditadura militar. *Revista HISTEDBR- On-line*. Campinas, v. 18, n. 2, p. 291-304, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8652795/18233>>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- Versão simplificada de livro de Machado de Assis gera polêmica. *Globo News*. 17 maio 2014. Disponível em <<http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/05/versao-simplificada-de-livro-de-machado-de-assis-gera-polemica.html>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Literatura na escola brasileira: história, normativas e experiência no espaço escolar. *Estudos de Literatura Brasileira*

*Contemporânea*, [online]. 2018, n.54, p. 409-433. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182018000200409&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182018000200409&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 9 jun. 2020.

*Recebido em 29/06/2020*

*Aceito em 29/10/2020*

---

<sup>i</sup> **Rodrigo Ribeiro Mansor** é Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa. Professor da Faculdade Santana Marcelina (Muriaé-MG) e professor de Língua Portuguesa, Redação e Literatura na educação básica.

**E-mail:** rodrigomansor@yahoo.com.br

<sup>ii</sup> **Joelma Santana Siqueira** é Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Viçosa e pesquisadora do CNPq.

**E-mail:** jandraus@ufv.br

# ALGUNS CAMÕES BEM DIFERENTES

[A FEW QUITE DIFFERENT CAMÕES]

**MATHEUS DE BRITO<sup>i</sup>**

ORCID 0000-0003-3889-3345

Universidade Estadual de Campinas – Campinas, São Paulo, Brasil

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade de Coimbra – Coimbra, Portugal

**Resumo:** Este artigo consiste numa revisão bibliográfica dos estudos camonianos. Na primeira parte, articulamos a crítica da historiografia à relativização da figura autoral, como também à identidade cultural forjada à volta de Camões. Na segunda, procuramos pensar algumas fases disciplinares da camonologia e delinear alguns de seus recentes resultados. Já na terceira, a modo de sumário, discutimos alguns propósitos ou interesses cognitivos hoje presentes nos estudos camonianos.

**Palavras-chave:** Estudos Camonianos; Literatura Portuguesa; História Literária; Século XVI

**Abstract:** The aim of this study is to examine the current state of art in Camonian studies. The first part relates the critique of historiography to the relativization of the author figure, as well as to the cultural identity forged around Camões. In the second part, we aim to grasp some disciplinary stages of Camonology and to outline some of its recent achievements. In the third, we briefly discuss some cognitive purposes within Camões studies today.

**Keywords:** Camonian Studies; Portuguese Literature; Literary History; 16<sup>th</sup> Century



observando desde já, no entanto, que esta visão renascentista dos nossos poetas da segunda metade do século XVI se assemelha muito à fábula do rei que ia nú... [sic]

(AGUIAR E SILVA, 1971, p. 198)

É curioso encontrar Camões quer no volume *Era Medieval* quer no *Era Clássica* da antiga antologia *Presença da Literatura Portuguesa* (2008; 2006), recolha segmentada em períodos literários. No volume *Era Medieval*, aliás, encontramos-lo sob a teórica e historiograficamente confusa rubrica “Literatura Medieval no século XVI”. No *Era Clássica*, figura o autor na “1.<sup>a</sup> Época”, cujos termos são o ano de escrita d’*Os Estrangeiros* de Sá de Miranda e a morte de Camões, a 1527 e 1580 respectivamente. Uma leitura escolar progressiva, pautada nesse material elaborado sob direção de Soares Amora por importantes nomes das Letras do século XX, levaria a inferir que Camões é um “autor de transição”, que, embora parta de sua produção e de algum modo se ligue à tradição trovadoresca das cantigas, ele faria parte do grupo ao alcance do “magistério” de Sá de Miranda, num determinado momento de seu percurso, passando a cultivar formas mais adequadas à sensibilidade coetânea do Renascimento da cultura Antiga. Com pequenas variações, sobretudo de nomenclatura, essa narrativa do trânsito do medieval para o clássico segue de Teófilo Braga a Massaud Moisés, passando por Fidelino de Figueiredo, Mendes dos Remédios etc.

Em contrapartida, também se imagina que o registro camoniano em medida velha poderia ser tardio. Cardoso Bernardes (1999) considera, por exemplo, que o contato de Camões com a cultura popular a que essas formas remetem se deu mais provavelmente em estrito contexto de leitura. Para outros, o registro medieval ainda assinalaria uma espécie de atitude existencial do poeta face a um desvio espiritual, associado à produção poética de cariz petrarquista – a chave de leitura sendo a chamada “palinódia”, um “descanto”. Sem querer excluir peremptoriamente essa inflexão conotativa da forma adotada, já aparente no poema “Conversión” de Juan Boscán (1999), em que se baseia, essa segunda interpretação do uso da medida velha é mais palatável à problemática

contemporânea da subjetividade, que se instala no cerne epistemológico herdado da filosofia romântica pós-kantiana. Em outras palavras, parece um Camões mais moderno. Em muitos sentidos, o designativo “Maneirismo” com que se demarca a obra camoniana nesse outro modelo historiográfico, sugerido por Jorge de Sena (1980) e elaborado por Aguiar e Silva (1971, 1999, 2012) em seus ensaios, bem como por António José Saraiva (2010), esse designativo parece refletir a contragosto certa afetação intelectual do “pós-” na crítica, no mesmo instante em que se lhe opõe.

O código elementar das duas abordagens, o Camões de “transição” e o “maneirista”, é o estilo. Na primeira, infere-se, a partir de traços estilísticos de ancoragem periodológica, a pertença parcial de Camões ao contexto de uma poética medieval; na segunda, as condições representadas no macrotexto camoniano atribuem ao estilo uma função particular, dita “estética”. Ocorre aí uma semantização do critério. A segunda abordagem, entretanto, acaba por abdicar do problema manifesto nas classificações “Poesia medieval no século XVI” e “1.<sup>a</sup> Época do Classicismo” sem atinar ao que há de epistemologicamente interessante na incomensurabilidade entre as formas medievais e as do século XVI, quando consideradas em sua pragmática. Com efeito, não sendo intenção aqui a de problematizar soluções datadas em cinco ou sete décadas, queremos chamar atenção à necessidade de se pensar a aparentemente diminuta continuidade paradigmática entre as duas perspectivas. Pensá-lo permite-nos criticar a persistência de critérios epistemologicamente insuficientes para a abordagem da obra camoniana e para a poesia anterior da sociedade de corte em geral, critérios dos quais dependem a elaboração e necessariamente a revisão crítica de noções mais sofisticadas como Petrarquismo, Maneirismo e até mesmo a sua recusa.

Nosso artigo consiste numa revisão bibliográfica. Primeiro, articulamos a crítica da historiografia à relativização da figura autoral, à identidade cultural forjada à volta de Camões, como figura empírica e histórico-cultural considerando um recorte pré-disciplinar ou extradisciplinar. Numa segunda parte, procuramos ver algumas fases disciplinares da camonologia e delinear o estado da arte. Numa terceira, a modo de sumário, discutimos alguns propósitos ou interesses cognitivos presentes na camonologia e apontamos uma necessidade do campo.

### **Alguns camonistas e seus Camões bem diferentes, ou talvez nem tanto**

A crítica às categorias *ex post facto* no estudo da literatura já foi feita mais de uma vez. Na introdução à sua crítica aos usos de Barroco, Hansen (2006) enfatizou a progressiva desreferencialização sofrida por essa categoria – e com ela a de Maneirismo – no decurso de sua aplicação a objetos históricos e sua consequente esponjificação. *Grosso modo*, tratar-se-ia de um anacronismo epistêmico com alta capacidade de absorção. Essa parece ser também uma posição (em parte) compatível com a de Pina Martins, que, há quase quatro décadas, exigia que se estudasse Camões sem o apelo aos catálogos descritivos importados das artes plásticas (PINA MARTINS, 1999), em um argumento seguido, por exemplo, por Vanda Anastácio (2003, 2008). Em contrapartida, Aguiar e Silva (2012), advogando a unidade racional do sistema da cultura, sugere a adoção metodológica do “círculo hermenêutico”. A correção recíproca do todo e do particular permitiria um saber aproximado, autorizando assim o acesso por essa via. A hermenêutica, porém, não se pauta tanto na explicação quanto na compreensão: a metáfora do círculo atina à corroboração sucessiva de uma ideia, pelo incremento de complexidade derivado da hipótese inicial, enquanto a explicação insistiria na *estranheza* eventual daquilo que se quer apresentar. A figura é válida para a compreensão da crítica ou do leitor, pois o processo hermenêutico torna o objeto comensurável com o presente; para a abordagem histórica, contudo, nada é mais improdutivo do que construir uma história pela regra estrita do presente, ao menos da perspectiva de um saber que pretenda mais que ratificar suas preconcepções.

Talvez seja interessante começar por algumas dessas preconcepções. Sem retomar todos esses quatro séculos de crítica, comecemos por Faria e Sousa<sup>1</sup> (1639), que reconstrói a biografia que fez Manuel Severim de Faria (1624). Enquanto os primeiros comentários que o crítico elabora são bastante concretos e ainda hoje se esperam nos cabeçalhos biográficos, precisamente quanto a data e local de nascimento, que são problemáticos no caso de Camões, o que se segue é bastante estranho à nossa sensibilidade. “Era Luís de Camões cavaleiro por sangue, da ilustre [família] dos Reinos

---

<sup>1</sup> Manteremos a grafia “Faria e Sousa” no nosso texto, notando que as referências bibliográficas, tal como constam das impressões de que dispomos, aparecerão ora “Faria i Sousa” ora “Faria y Sousa”, devido à ausência de padrão na altura.

de Galiza e Portugal, da seguinte maneira(...)" (FARIA I SOUSA, 1639, "Vida", col. 18). Conta, então, a história da família Caamaños, salientando sua decadência e dispersão após a perpetração de um crime por Ruy Fernandez C., mas ressalva que Luís de Camões descenderia de Vasco Perez, *persona señalada* de confiança do Rei Dom Fernando de Portugal, de modo que, como depois dirá, "em Luís de Camões, tudo concorreu de tal modo que foi ilustre duas vezes: uma por sangue e outra por engenho" (1639, "Vida", col. 19). Também nota Faria e Sousa, como jamais faríamos hoje, que a "voz", a palavra que dá origem ao patronímico do poeta, seria de "muita antiguidade, pois já o pai da poetisa Safo se chamou Camon; e também um lugar, segundo consta do cap. 10 dos Juízes, no começo" (1639, "Vida", col. 20).

Esses detalhes não são casuais, mas pertencem ao esforço de legitimação da figura do poeta, que não gozava do prestígio quase unânime de hoje, como conhecemos de sua recepção em Seiscentos e Setecentos (CASTRO, 2007, p. 289-313; PIRES, 1982; VENTURA, 2010). Uma possibilidade é que esse esforço de legitimação atenda a interesses da nobreza lusitana sem vínculos fortes com a corte de Castela, que se teria prejudicado durante a União Ibérica (OLIVEIRA MARQUES, 1977, p. 438-444), talvez lhes servindo *Os Lusíadas* como propaganda. Uma rápida consulta às *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da Corte quinhentista* (LUND, 1980), de que constam algumas envolvendo Camões, mostraria também como entre os nobres haveria disputas pela antiguidade das casas, o que talvez faça sentido perante as circunstâncias com que a aristocracia portuguesa se deparava no final de Quinhentos e início de Seiscentos, com a emergência da burguesia mercantil. Além disso, ao remeter o radical do patronímico para uma época inacessível, Faria e Sousa assinala a notoriedade que potencialmente atravessaria a história daquela família, embora só passível de reconstrução até o século XIV.

Com o elogio às origens, Faria e Sousa pode contrastar o estado miserável em que Camões morreria. Antes disso, porém, não deixa de dizer que o poeta faz parte também de uma certa linhagem espiritual, que inclui desafortunados como Petrarca, Ovídio, Dante, Homero, Cipião, César, o José bíblico, Virgílio, Estácio (FARIA I SOUSA, 1639, p. 53). A mesma estrutura argumentativa ele toma a Severim de Faria, mas prepara uma diferente, afetivamente amplificada conclusão:

Havendo peregrinado o melhor do mundo, veio a morrer em Lisboa, ano 1579. Foi enterrado com toda miséria na Igreja de Santa Ana, logo à entrada da porta, quase no canto esquerdo. A direita, e amplíssima, não escanteada [*arrinconada*] imortalidade do nome lhe tem dado a Fama, pois não teve poder sobre ela a ingratidão da pátria, nem o sonho dos poderosos. (FARIA I SOUSA, 1639, p. 58)

Faria e Sousa ecoa o que dizia já Diogo do Couto em sua tardiamente publicada *Ásia* (BARROS; COUTO, 1778), um tópico que será sucessivamente retomado e desenvolvido – por Bocage, Garrett, Almada Negreiros, António Lobo Antunes, dentre outros. Portanto, se os comentários enriquecem a obra de Camões dando a ver a extrema erudição e nobreza de valores que lhe perpassam, na biografia, trata-se da constituição da autoridade de Camões como representante de Portugal em meio aos altos espíritos e como alto espírito que poderia falar a Portugal. Em virtude disso, Faria e Sousa (1639) procura corroborar sua biografia ao citar passagens da obra lírica, como *Severim*, estabelecendo, paralelamente aos documentos de que se serve, um verossímil biográfico-poético que autorizaria também sua lírica.

Inversamente, os comentários de Faria e Sousa às *Rimas* (1639) seguem do texto à vida. A certo modo, todos eles procuram corroborar o que com pouca variação encontraremos nos sucessivos elogios a Camões:

ele se vai transformando como um Proteu, conforme aos assuntos e matérias: no grave, faz ter as rédeas o siso; no triste, faz com que gema quem o sabe ler; no alegre não há freio ao contentamento; no amoroso, podem servir de flechas a Cupido seus pensamentos, suas prendas, suas ternuras, suas galanterias, suas finezas, e seus afetos totalmente invencíveis. (FARIA Y SOUSA, 1685, “Juízo”, parág. 3)

O sentido de seu comentário é a demonstração dessa tese. Acusar a imitação confere estima ao poeta, quer por ter superado os modelos empregues quer por ter eleito um tópico glosado por tantos outros, dos quais invariavelmente se destaca.

Essa não é a única linha de força de seu comentário. Camões figura ali como *praeceptor amoris* não só pela exemplaridade de seu afeto, como também pela legitimidade moral de sua representação do feminino. Assim, por exemplo, do “desprezo honesto” atribuído à “Senhora” que figura em “Eu cantarei de amor tão docemente”, diz o comentador que o Poeta estava “ensinando quais devem ser os termos de uma ilustre e generosa Formosura; e que o outro é de mulherinhas [*mugerzillas*]” (FARIA Y SOUSA,

1685, p. 7). Já nas primeiras páginas, Faria e Sousa (1685) mostra um estilo hermenêutico que basicamente define uma das linhas do que se entende por camonismo, a saber, a construção de um macrotexto biográfico com base em diversos passos da lírica – inclusive, claro, com a inclusão de poemas não camonianos na lírica em perfeita consonância com sua integrativa fantasia narrativa.

De “Depois que quis Amor que eu só passasse”, Faria e Sousa, citando a Canção “Vinde cá, meu tão certo secretário” no passo que começa em “A piedade humana me faltava”, desenvolve o seguinte:

Muitos lugares há em seus escritos que representam essa invenção de misérias para ele guardadas, mas este é tão que me escusa de outros. Quem tem visto tal invenção de atormentar? Faltava-lhe a piedade humana: os amigos lhe vendiam; os elementos comuns a todos lhe desamparavam; finalmente, por único conserto, procurar a morte e não a achar. E não são hipérboles, porque é certo que morreu no desamparo. (FARIA I SOUSA, 1685, p. 14)

Então emenda: “O dizer que consentiu a Fortuna a essa invenção de penas, pode ver em Boscán [...] e Gregorio Silvestre” (FARIA I SOUSA, 1685, p. 14) etc. Ou seja, o comentador parece entender que os tópicos da invenção retórica – da procura por argumentos – eram aplicados a situações concretas da biografia, como hoje. O critério que emprega nesse trabalho, porém, encontra limites nos próprios poemas camonianos. Assim, no comentário “Transforma-se o amador na coisa amada” – soneto que pertence ao *corpus* mínimo da lírica (AZEVEDO FILHO, 1984) –, Faria e Sousa acresce uma discussão a respeito da relação entre texto e vida:

começarei por mostrar que o Amor do P[oeta] descrito nestas Rimas foi platônico, ou casto e puro, axioma que a todos parecerá improvável, porque todos até hoje acreditaram que meu P[oeta] foi lascivo, e que nestes seus amores não há mais do que o primeiro som. Não o digo que não o seria na vida, mas digo que nos escritos não o foi; assim como sucede a muitos homens de juízo, que nas obras pecam, falando ou escrevendo pregam e ensinam não aquilo que fazem, mas o que é razão que se faça para ascender à imortalidade gloriosa. (FARIA I SOUSA, 1685, p. 29)

Com isso, o que fica patente na fundamentação dessas leituras é precisamente o caráter normativo de que se imbuí a representação. Essa é uma das razões pelas quais, por exemplo, Faria e Sousa tenta a qualquer custo atribuir uma imagem unitária às representações femininas na lírica camoniana, como se houvesse uma única “*su Querida*” (1685, p. 15), e os outros amores de que se visse acometido fossem entendidos sempre

como traição, como baixeza. É isso que se depreende de seu comentário aos versos “Contentei-me com pouco, conhecendo \ Que era o contentamento vergonhoso” do soneto “Em prisões baixas fui um tempo atado”, de que ele diz, com base na lógica narrativa que assume, que a razão da baixeza “virá a ser a escrava de quem estava enamorado” (1685, p. 17)<sup>2</sup>.

No percurso biográfico de Camões descrito por Faria e Sousa (1639), se os amores do poeta se tornam exemplares, a despeito de sua vida, a sua vida mesma tem algo de alegoria da própria nobreza portuguesa, uma vez fundidos os destinos da Pátria e do Poeta que a celebrara, imagem que alcançará apogeu no século XIX. Aqui talvez seja escusado dizer que no quadro cultural da poesia romântica, com a emergência e amadurecimento das instituições burguesas, pouco importava a linhagem de Camões, senão as cores afetivas mais intensas de suas supostas vivências – ficcionadas. A essa desapareição do problema da linhagem como fonte da autoridade, acrescenta-se o esvaziamento da normatividade das representações sob a compreensão burguesa da literatura, e assim temos o contemporâneo conceito cultural de Camões.

Faria e Sousa tentou narrativizar e depurar a obra camoniana do ruído das inconsistências, elas próprias ligadas também à instabilidade do *corpus*. Foi possível reorganizar essa obra num percurso porque a caracterização da *persona* do poeta é, de modo recorrente, assente numa relação entre a vivência do amor e a experiência do desengano num espaço vital que autoriza o poeta a vestir a máscara do *praeceptor*, como é frequente nas canções e em muitos sonetos proemiais. Mas essa narratividade é artificial: não existe, por exemplo, como contrapartida da *persona* poética, uma caracterização unitária da amada, ou seja, precisamente a situação tópica ubiquíssima na poesia do século XVI; não existe, junto à caracterização do poeta, o fingimento sistemático de seus interlocutores, que não são senão esporadicamente nomeados. É quase como se Camões, por alguma razão que nos escapará se suspendermos a explicação histórico-biográfica, já se acomodasse ao espaço literário burguês, cuja característica é

---

<sup>2</sup> Noutro passo, tendo assinalado como negra a escrava com quem Camões, em suas próprias palavras, ter-se-ia amancebado “por escusar inconvenientes de andar em aventuras” (1685, p. 17), vale a pena notar o que diz o comentador a respeito da normatividade da “verdadeira Formosura [...] a que mais obriga ao verdadeiro Amor” do soneto “Um mover d’olhos, brando e piedoso”: “a verdadeira formosura não pende de boa ou má forma, nem de cor alguma, senão de concorrer em uma pessoa as partes contidas nesse Soneto: Qualquer mulher feia, logo se pode fazer formosa com elas, pois elas estão na tenda da Virtude tanto para uns como para outros” (1685, p. 86).

em grande medida o apagamento textual das marcas pessoais que permitiriam os processos de identificação ou aproximação empática que lhe são característicos.

Seja como for, já no final do século XIX, o camonismo burguês está intimamente ligado a dois fenômenos: a evolução representada nos estudos camonianos e literários de Portugal pelo avanço da investigação filológica de Wilhelm Storck e de Carolina Michaëlis (DASILVA, 2001), bem como pela fundação do Curso Superior de Letras, e o republicanismo emergente – eventos, fenômenos que se fundem numa figura como a de Teófilo Braga (CUNHA In: AGUIAR E SILVA, 2011, p. 101-105). Mas isto, na medida em que se transmite para o Estado Novo e seu programa educacional, é já a história recente. Esse outro programa acentuava o vínculo de Camões ao nacionalismo romântico-positivista e veio a recuar em favor da abordagem de Camões no espaço internacional; entretanto, o biografismo, que segue o modelo texto-vida e ignora a mediação normativa da representação, continua como uma das premissas de muitos estudos sobre o poeta. Aquilo que parece ter irritado Aguiar e Silva e que lhe levou à redação de “«...Um Camões bem diferente... »” – de que tomamos nosso título – não nos parece muito distante:

É forçoso sublinhar novamente que toda esta construção biográfica [de *Vida ignorada de Camões*, por José Hermano Saraiva] é uma total conjectura, que deflui sempre da errônea interpretação de alguns versos [...] uma engenhosa confabulação romanesca destituída de fundamentação consistente e até de coerência interna. Um novo ciclo se abriu na já longa e complicada história das histórias sobre os amores de Camões... Junto de um numeroso público, espectador assíduo de muitas telenovelas, mas leitor de parca poesia e ainda menos interessado em textos de ‘arqueólogos literários’, Camões vai ganhar agora a imagem do amante desgraçado e perseguido (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 19, 24)

Mais afim à sensibilidade contemporânea será talvez o Camões *queer* romanceado por Frederico Lourenço em *Pode um desejo imenso* (2002), a que alude Marcia Arruda Franco em seu estudo que lança mão de recente investigação sobre o homoerotismo na sociedade de corte, em “Convite para uma ceia toda em trovas” (FRANCO, 2019, p. 169 ss.).

### **Duas fases, três estilos disciplinares**

O quadro romântico-positivista é de um ecletismo desconcertado, em que fatores explicativos da história do século XIX e categorias destemporalizadas de vaga

significação (e.g., “estética”) se fundem com elementos pré-teóricos. Não seria difícil demonstrar que a premissa da crítica de um Fidelino de Figueiredo é a partilha do *gosto*, pelo que o indivíduo é a categoria basilar para as demais, o gênio, a Nação etc. Em Portugal, sob influência dos provençais, diz, a situação era de “uma tradição que principiava, que a si mesma se constituía. Língua, matéria a elaborar, gosto e publico, tudo havia de crear [*sic*]” (1922, p. 9). E assim trata Camões:

Penetrar incansavelmente até aos mais absconditos escaninhos da alma; procurar a expressão ao mesmo tempo inteligível e bella desses novos mundos de sentimento e variar no processo de produzir o conjuncto de summa formosura, que se queria delinear; juntar o cunho pessoal das emoções da vida, metamorphoseando em juizos, sentimentos e idéas o que para outros ora factu ordinário, vulgar, da existência quotidiana, tal era o horizonte illimitado que á phantasia poética dum Camões se offercia. Ninguém como elle soube devassar esse horizonte, percorrendo-o palmo a palmo. Como conseguiu o poeta passar da categoria de imitador do soneto petrarcheano á categoria de creador do soneto camoneano? Em primeiro lugar dominando completamente a execução externa do soneto, [...] [*assim logrando*] a belleza da forma, como idóneo instrumento da expressão. Em segundo lugar manejando de modo novo e pessoalíssimo a matéria que se lhe oferecia [*sic*]. (FIGUEIREDO, 1922, p. 258)

Apesar do excesso de adjetivos e da repetição de conceitos que, aparentemente, há muito já abandonamos – criação, beleza etc. –, persiste ainda essa ideia de que o poeta Camões plasma na forma uma vivência absolutamente única da realidade que experimentava como português de Quinhentos. Se essa apologia servia para constituição da autoridade da representação camoniana, uma vez que este conteúdo ético seja esvaziado, Camões está livre para ser concebido como literatura no sentido que essa palavra adquire no século XIX, isto é, de arte burguesa.

Mais interessante parece a abordagem “centrífuga” de Mendes dos Remédios. Apesar de sua ideia de cultura monumental, emparelhada com a crônica política, e ainda que se debele com a situação aporética em que incorre ao adotar o critério de nação, ele visa construir uma história da literatura cuja validade é determinada pelo seu entroncamento na história da cultura europeia. Remédios pretende “estudar os documentos em prosa ou em verso apreciáveis pelo seu *valôr intrínseco* ou pela sua *fôrma* [*sic*]” (REMÉDIOS, 1921, p. 5. Ênfase do autor.), processo ao cabo do qual sua história deve tratar de “individualidades [...] notáveis pelos seus escritos”, isto é, aqueles capazes de provocar “evocações imaginativas, excitações sentimentais, emoções estéticas” (1921,

p. 6). Confessa Mendes dos Remédios que a classificação que ele ali seguiria “como que amesquinha a originalidade da nossa literatura pondo em relevo as correntes estrangeiras [*sic*] a que ela se subordinou” e, obviamente, não era “isenta de defeitos” ” (1921, p. 9); além disso, de qualquer modo permitiria que se entendesse a especificidade daquilo que deriva da sociedade portuguesa (1921, p. 10). Ao comentar a biografia camoniana e um estudo de José Maria Rodrigues, o professor coimbrão lança uma questão que talvez nos lembre a súpula de que Aguiar e Silva faz da obra de José H. Saraiva: “Terá esta [*D. Catarina de Ataíde*] de passar para um segundo plano, uma das várias damas cantadas pelo *namorador incorrigível*, que foi Camões para se dar o lugar [...] à Infanta D. Maria [...]?” (1921, p. 141-142. Ênfase do autor.).

Chamamo-la “centrífuga” porque, acompanhando um conceito de história que não deriva suas categorias estritamente dos objetos, o trabalho de Mendes dos Remédios toma como marcos epocais os reinados. Para qualquer um advindo da escola liberal democrática do final do século XX, é isso estranhíssimo. Esse visível fosso entre a lógica da *história* e a literatura talvez fosse uma mais-valia epistêmica, na medida em que um e outro não se confundiriam e, com isso, permitiriam a adoção de perspectivas muito diversas, conforme o recorte dos objetos. Talvez nessas obras os rótulos “seiscentismo”, “escola gongórica” etc., ainda não sofressem de um uso naturalizado como em uma história<sup>3</sup> mais tardia, já mais teoricamente carregada, uma história *literária* como a de Oscar Lopes e António José Saraiva (2010 [1955]) e como o conceito que dá corpo à investigação de Aguiar e Silva sobre o *Maneirismo e Barroco na Poesia Portuguesa* (1971), isto é, uma história cujos construtos são derivados de ferramentas teórico-literárias. Evidentemente, além de uma tal história ter-se livrado de preconceitos românticos e impasses explicativos positivistas, lograva ela uma coerência muito maior.

Em mais de uma ocasião já discutimos o problema da historiografia teórica da literatura (DE BRITO, 2019a, 2019b), pelo que aqui nos escusamos de retomar toda a argumentação. Talvez seja melhor exemplificar essa fase da camonologia a partir de alguns marcos. Se é bem verdade que os ganhos com a reflexão teórica são inúmeros, quer com respeito à macrologia envolvida na formulação de períodos – e, veja-se, é

---

<sup>3</sup> Para um comentário preciso, cf. Cunha, “A história da literatura portuguesa: paradigmas, impasses e retornos” (2011).

preciso de um grande olhar para abarcar um período –, quer com respeito à micrologia da crítica, no que liberta a leitura de preconceitos, há também algumas desvantagens.

Considere-se, novamente, a introdução do “maneirismo” nos estudos camonianos. Não custa lembrar que, ao contrário do que ocorreu nos estudos do cânone anglófono e sobretudo de Shakespeare, Camões não passou por leituras extensivas, senão pontualmente aplicadas, dos *cultural studies* ou da desconstrução, menos ainda do *new historicism*; não tanto, a nosso ver, porque não fossem essas abordagens corriqueiras em nosso meio – apenas em parte o caso – mas sobretudo porque a própria introdução de “maneirismo” no catálogo da crítica e da historiografia é, em grande medida, uma renegociação da identidade literária no contexto específico de Portugal nos anos 1970 e 1980, com o fim do regime salazarista, e nos anos 1990 com a entrada do país no espaço europeu. Maneirismo é já uma crítica à camisa de força de leituras fundadas em concepções de uma história literária e seu programa de leitura.

O segundo marco do camonismo teórico está associado à legitimação que a Teoria fornece tanto aos estudos literários nacionais, em Portugal como no Brasil, e às mediações institucionais que levaram à democratização da cultura, a escolarização e expansão da Universidade; nomeadamente, o início da *Reunião Internacional de Camonistas* e o próprio Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (CIEC-UC). Esse marco está difundido nos interesses cognitivos registrados nas *Actas* daquelas bem como nos trabalhos que o CIEC trouxe a lume. Pegue-se, por exemplo, o índice da *V Reunião* (1987), realizada no final dos anos 1980. Com um programa bem definido, os estudos tratam de “Camões e a poética do século XVI”, “a fortuna crítica”, “a repercussão de sua obra” e “a simbólica”. O mais frequente ali é, naqueles anos de euforia teórica francesa, a exploração de relações intertextuais e códigos em atuação na obra camoniana, a hermenêutica funcionando de modo ancilar, e a pesquisa da história como tal sendo escassa, e também a abordagem filológica. Semelhante elaboração se dá a meados dos anos 1990, na *VI Reunião de Camonistas*, cujos trabalhos foram mais tarde reunidos nas *Actas* (2012). É então que se percebe um complexo trabalho comparatista com ferramentas conceituais próprias, com temas que andam muito próximos àqueles do congresso *Camões e os contemporâneos* (2012). Este, por sua vez, apresentava três rubricas: “estado da arte”, em que se discutem temas de que se ocuparam os camonistas nas décadas precedentes, como certos passos da obra, a relação entre Camões e as poéticas

do tempo, o ensino; “Camões e os seus contemporâneos”, rubrica obviamente comparatista; “Camões na literatura contemporânea”, que a seu modo prolonga e especifica o prévio tópico da “repercussão de sua obra”. A metalinguagem fornecida pela Teoria favoreceu o diálogo, a institucionalização aproximou interesses – e talvez o maior resultado da fase teórica seja o *Dicionário de Luís de Camões*, coordenado por Aguiar e Silva (2011). A obra é a súpula atualíssima da camonologia teórico-historiograficamente estabelecida.

No entanto, a Teoria Literária acaba por reforçar certos preconceitos, que dificultam algumas tarefas da camonologia. A reconstrução de uma poética camoniana sofre severas limitações em função da imputação da unidade autoral, à qual remeteriam com maior ou menor grau de artificialidade todos os códigos, e do seu correspondente enquadramento epocal quando trazido ao bojo explicativo como base para uma outra explicação. O processo cognitivo circular, hermenêuticamente circular, que Aguiar e Silva menciona como imprescindível para explicar problemas por assim dizer “macrológicos” da história do sistema literário, acaba, nesse plano micrológico, encontrando uma má circularidade. Não existe segmentação periodológica como conjunto de práticas de produção – pois as práticas são sensivelmente as mesmas ao longo dos séculos XVI a XVIII –, mas como conjunto determinado de produtos dessas práticas, documentos textuais que só a contragosto se deixam narrativizar. Mais especificamente no caso de Camões, não existe sequer a figura autoral sobre a qual apoiar a investigação das condições de produção, a não ser que se reduza ao autor d’*Os Lusíadas* e do *corpus* mínimo.

Contudo, as reduções históricas – isto é, recursos meramente propedêuticos, didáticos – com frequência dão liga argumentativa a leituras estruturantes da obra do poeta. Isto não é necessariamente improficuo, na medida em que um certo grau de cegueira teórico-historiográfica ocorre junto a esforços que não se resumem na mera corroboração do esquema. Noutras situações, porém, aquilo que é intencionado como saber sob um tal paradigma não é mais que uma variação do tema, reforçando o conjunto discursivo da história literária. Do próprio Aguiar e Silva, por exemplo, podemos mencionar o seu célebre “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões” (1999). Num determinado passo, quando o camonista comenta certos versos que fundamentariam sua associação do poeta à equação *imitatio vitae, imitatio stili* (1999, p. 189), a exemplo da canção “Fermosa e gentil dama”, diz ele que Camões subscreveria uma “poética

explícita”, conforme a qual “o texto poético está pré-formado na interioridade do poeta-amante e a sua manifestação exterior e material resulta da transcrição que o poeta realiza desse texto interior” (1999, p. 184), como em Petrarca e Boscán (e Garcilaso) e, antes de todos, Dante, e ainda antes Arnaut Daniel, e o desconhecido autor das *Epistulae duorum amantium* (circa 1115), Ovídio... Com efeito, aquilo que se faz ao tópico “escrita de Amor” realmente postula um nível autorreflexivo, “metalinguístico”. No entanto, em vez de pensar a função do tópico tal como aplicado ao poema – o que Faria e Sousa sempre faz desde as primeiras páginas (e.g. 1685, p. 2 ss.) –, num processo de negociação que também inclui o espaço enunciativo, dá-se simplesmente um salto teórico para a poética.

Havemos de comentar: a passagem não ocupa posição exordial ou perorativa, portanto, não se concebe como estruturante da recepção, nem é ela central, mesmo à luz da exegese de Aguiar e Silva (1999), ao conceito desenvolvido na canção; nem, tampouco, o comentador moderno nota o tom airoso e o leve gracejo textual, já que faz uma leitura de pontos diversos. Assim, não percebe o uso galante do tópico. Com efeito, em seu comentário ao mesmo verso, o seiscentista é bastante direto:

E isto vem a parar em que o P[oeta] conhecia bem o que obrava: e quer dizer com isso, que declarou mui bem, e por dizê-lo com modéstia, diz que não se deve o louvor de tanto acerto, se não a quem o escreveu em sua Alma, de onde ele saca bem este traslado, e fielmente, como Real escrivão do Parnaso e do Amor e daquela Formosura, que são os Autores que a escreveram em sua Alma e ao menos já o Amor lhe havia escrito nela a Formosura que o obrigava a dar ao mundo estes traslados (1685, p. 60)

Ou seja, responsabilizar a mulher e o Amor por aquilo é uma engenhosa aplicação do tópico, que funde modéstia e elogio da beleza. Em outro passo, o poeta se dirige a Dom António de Noronha: “Se meu engenho é rudo e imperfeito, \ Bem sabe onde se salva, pois pretende \ Levantar com a causa o ba[i]xo efeito” (CAMÕES, 2008, p. 404). Haveríamos de entender literalmente a adesão do poeta à ideia de que o engenho só logra algo em virtude das qualidades daquele a quem se dirige? A sermos consequentes com a lógica ali aplicada, qualquer tópico ou qualquer passagem de cariz autorreferencial constituiria uma “poética explícita”. Isso não implica que, em virtude de uma hermenêutica situada, não possamos falar – e quase metaforicamente – numa poética do desafogo, do aviso, do exílio, do fetiche, *antifa* ou *queer* na obra camoniana, mas chamar

“poética” à aplicação do tópico, pretendendo indicar o conjunto de práticas discursivas que organizam o sistema de produção cultural, isso é um *faux pas* teórico.

Leituras estruturantes como “o tema do aviso” na obra camoniana, para elaborar aqui um exemplo genérico de título potencial, correm o risco de subordinar textos a ilações hermenêuticas que a própria história, pressuposta como base para o argumento, desmentiria. No caso, é como o esforço de Faria e Sousa (1639, 1685) por reunir num todo narrativo, por mor da lógica que lhe estrutura, poemas que não são camonianos. Mas o contemporâneo modelo discursivo da universidade não segue os mesmos propósitos que aqueles escusáveis a Faria e Sousa. E quando o segue não se trata de conhecimento, mas de um interesse social específico. Essas leituras são possibilidades de “fusão de horizontes” homologadas pelo aparato conceitual da Teoria, quando se procede à produção de comentários completamente circunscritos à obra do poeta, com base naquilo a que Pinto de Castro se refere por “feixes de redundâncias semânticas [-] isotopias” (CASTRO, 2007, p. 108). Feixes evidentemente passíveis de reconstrução não apenas no interior da obra camoniana como também na transversal de autores, na medida em que partilhem de tópicos comuns – o que é precisamente o caso. A coerência obtida assim, conforme se imputa à unidade autoral, é artificial, e, dado o caráter de leitura secundária que oferece – pois o que há de conhecimento em reconfigurar elementos que estão hermeneuticamente disponíveis? – ecoa aquela expectativa fariaesousiana de trazer à luz a genialidade do poeta, mas com o desaparecimento do estudo comparado *in nuce* que o seiscentista realiza. Comentários que não acrescem ao texto. Quando a história é reintroduzida, tantas vezes não é senão este o seu sentido:

Os temas da partida e do apartamento tinham, como é sabido, uma longa e rica tradição [...] [*assim*] Camões dava uma voz nova, renovada e pessoal a uma das mais vincadas constantes da idiossincrasia nacional. E para essa renovação, ou melhor, para a modernização desses temas, encontrava o Poeta excelentes matizes e inspirações nos italianos do *dolce stil nuovo* (CASTRO, 2007, p. 112)

Com isso, o lente coimbrão produz uma narrativa que engloba toda a obra camoniana – quando, como já argumentamos (DE BRITO, 2019c), não é possível dar o passo da unidade textual filologicamente considerando, nem tampouco o é quando se observa o caráter específico da prática poética camoniana – pelo menos referente ao *corpus* mínimo –, já muitíssimo menos fundada na unidade da representação do que a

esperada conformidade ao cânone epocal. Esses curtos-circuitos de teoria, história e crítica dão forma a uma visão etapista e periodologista que, no fundo, não passa de uma taxonomia convencional combinada a uma filosofia da história decaída, que autoriza rasantes hermenêuticos e elide o trabalho descritivo mais individualizado.

Seria possível discernir, na atualidade, a construção de duas ou três imagens autorais que se pressupõem em cada estudo contemporâneo da lírica. O primeiro é o conceito do autor à luz da Teoria, em sentido forte, como conjunto coerente de enunciados fundamentais, a partir dos quais se produzem e se traduzem observações suscitadas pelo objeto, num processo que dá origem a outro conjunto de enunciados, os quais, por seu turno, viabilizam a discussão racional a respeito da acuidade das observações. Esse Camões pesadamente teórico é aquele em torno do qual operam alguns títulos do CIEC. É como o faz Maria do Céu Fraga em seu estudo *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões* (2003), em que a autora procura delinear, através de um estudo comparado, os gêneros praticados por Camões, ao mesmo tempo especificando sua obra, procurando ver que possibilidades genológicas o poeta levaria a cabo. A conclusão pela “marca tão funda da individualidade do autor” (2003, p. 337), no entanto, nos parece o resultado de uma exacerbação das distinções relativamente ao quadro como um todo – que autor seria simplesmente genérico naquele contexto de tal modo que o olhar micrológico não fizesse surgir sua “unicidade”? São trabalhos que, a despeito de nossa crítica aos construtos – como vimos discutindo (DE BRITO, 2019a, 2019b) –, aplicam o método com rigor e logram resultados muitíssimo pertinentes, considerando seus propósitos cognitivos particulares. Também a série organizada por Rita Marnoto, o *Comentário a Camões* (2011) é fruto de um esforço metodológico sem precedentes na história disciplinar da camonologia.

Nesses trabalhos, a par do rigor teórico, vemos de modo crescente a reconstrução da história numa horizontalidade não limitada ao intertexto poético. Com isso concorre o caráter progressivamente apendítico que passam a ter os designativos, a não ser no caso do “petrarquismo” diretamente estudado por Marnoto em seu *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral a Camões* (2015), que a rigor não é uma construção periodológica. Com efeito, todo o contexto da atual camonologia assinala a intenção de uma reconstrução historiográfica que, por assim dizer, ocupa a interioridade textual, procurando observar seus espaços contíguos, em vez de produzir uma ponte entre o

contexto epocal e a compreensão contemporânea tão-só através das categorias estético-literárias hoje disponíveis, como se as pudéssemos diretamente fundar na história de eventos ou numa ideia de cultura trans-histórica. Trata-se, portanto, de a teoria mediar o discurso preceptivo e os discursos dos saberes de então. Leituras estruturantes cedem espaço à colação de materiais heterogêneos por meios dos quais se pode ver a constituição de campos discursivos, avaliando o espaço de experiência histórica. É assim n’*O diálogo na literatura portuguesa: Renascimento e maneirismo*, de Maria Teresa Nascimento (2011). A autora nos permite ver como a retórica constitui a matriz de todas as representações, mesmo aquelas que hoje dificilmente se deixam compreender sob o rótulo “literatura”. Ao discutir os interesses, os tópicos frequentes dos diálogos, o trabalho permite-nos pensar a vinculação concreta da representação poética à situação social; ele expõe também o processo de estereotipia do espaço e do tempo da representação, bem como a adoção de expedientes estruturais análogos aos gêneros poéticos, seu recurso à *auctoritas* e aos *exempla*, a aplicação da *evidentia* para levar a cabo suas funções. Dá-nos a ver, além disso, no universo exterior àquilo que é representado, as práticas de imitação, amplificação e traslado (ou cópia) que estão na base de sua produção.

Esse é um primeiro sentido daquilo a que nos podemos referir como estilo *pós-teórico*, como quadro de especificação das ferramentas relativamente ao objeto que se se propõe conhecer sem que, contudo, se admita sem inflexões o regime teórico ou dele se derivem seus interesses cognitivos. Muitos outros trabalhos podem ser compreendidos como contribuindo para essa mudança nos usos e referências. Exemplar será a tese de Hélio Alves, *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista* (2001), editada pelo CIEC, em que o autor nos oferece um recorte sincrônico de textos de modo a dar a ver muitos procedimentos imitativos adotado por Camões e outros seus contemporâneos. Importantes para a elucidação de um novo quadro de problemas investigativos são também os trabalhos de Sheila Hue sobre as materialidades textuais (2009a, 2009b, 2010, 2011) e leituras com recurso a materiais heterogêneos, como as que desenvolve Márcia Arruda Franco em seu recente *Camões e Garcia de Orta em Goa e em Portugal* (2019), bem como as modulações que hoje se realizam sobre o estudo das fontes, a exemplo dos ensaios de Carlos Ascenso André em seu, também editado pelo CIEC, *O Poeta no Miradouro do Mundo* (2008). São trabalhos que, em meio à identificação como

procedimento investigativo fundamental, permitem ver e entender as inflexões, as mudanças efetuadas sobre as parcelas retomadas.

Outras contribuições, mais na periferia da camonologia, mas essenciais no tocante à poesia dos séculos XVI a XVIII, vem à luz pela investigação da Retórica que atualmente se desenvolve no Brasil, com o quase programático afastamento da periodologia literária. Recentemente, deu-se o *I Panorama de Estudos Poéticos e Retóricos no Brasil* (2018), cujos eixos incluem a reflexão historiográfica, o estudo das Humanidades e da Filosofia sob o regime da Retórica. Também aí se concebe um outro conceito de autoria, largamente baseado na discussão travada por J. A. Hansen (*e.g.*, 1992), homenageado na primeira edição do congresso. Sob esta luz, é importante conceber a apocrifia camoniana em termos de uma *auctoritas* culturalmente construída, estabelecendo assim um princípio investigativo que impede que se anule a legitimidade da inquirição em virtude da refutação da autenticidade textual; antes, devido ao seu foco em práticas poéticas e convenções de representação que se concretizam nos poemas, viabiliza a reescrita da história do camonismo como fenômeno cultural *sui generis*.

### **Como conclusão**

Cada camonista propôs um Camões à imagem e semelhança e conforme as necessidades de seu tempo, constituindo uma história particular que se mira no processo mais geral da educação literária, da esfera pública, burguesa ou contemporânea. Se a fusão de horizontes hermenêutica é um dado irreduzível de qualquer cognição, também o é, no entanto, a complexificação das estruturas cognitivas – portanto, os conceitos à disposição – do sujeito do conhecimento. Nesse sentido, o camonismo conhece um progresso interno dos saberes a respeito de Camões e sua época, não cumulativo, mas de caráter especializado e prismático.

A descontinuidade entre os modelos historiográfico pré-teórico e teórico é aparente. Embora a narrativa se tenha imiscuído à teoria, com a supressão de preconceitos próprios à sociedade de corte, sua versão romântica sobrevive nos métodos positivistas e nas premissas assumidas pela Teoria, como problema de constituição de autoridade textual e seu reflexo na prática hermenêutica. De qualquer modo, esforços conjuntos dos camonistas têm se mostrado profícuos e anunciam mudanças no modelo disciplinar

desses estudos, apontando novos interesses cognitivos, facultados pela crítica dos conceitos e pela renovação de disciplinas contíguas, como a historiografia.

Talvez se possa derivar disto proposta que favoreça o movimento, já em marcha, de racionalização do estudo como condição da promoção do diálogo, bem como a aproximação de interesses cognitivos. Seria importante o desenvolvimento de ferramentas que permitissem uma interação mais contínua, coletiva, pautada num conjunto unitário de referências e com um sistema de discriminação das variantes, e de fácil acesso, como uma plataforma que permitisse a colação textual, a hiperligação de materiais, o comentário, o mapeamento da tópica. Isso reuniria os camonistas e seus diferentes, divergentes Camões.

### Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Camões: Labirintos e Fascínios*. 2ª. Ed. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. Para a revisão do conceito de Maneirismo. In: FERRO, M.; FRAGA, M. DO CÉU; MARTINS, J. C. DE OLIVEIRA (Org.). *Camões e os Contemporâneos*. Coimbra / Ponta Delgada / Braga: CIEC / Universidade dos Açores (DLLM) / UCP, 2012.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (Org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide: Caminho, 2011.
- ALVES, Hélio J. S. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.
- AMORA, Antônio Soares (Org.). *Presença da literatura portuguesa. Vol. 2 Era Clássica*. Rio de Janeiro: Difel / Bertrand, 2008.
- ANASTÁCIO, Vanda. Da História Literária e de alguns dos seus problemas. *Brotéria*, v. 157, 2003, p. 45-58.
- ANASTÁCIO, Vanda. Pensar para além das etiquetas. *Veredas*, v. 10, 2008, p. 287-294.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso. *O poeta no miradouro do mundo: leituras camonianas*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008.

- AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *Lírica de Camões I. História, Metodologia, Corpus*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- BOSCÁN, Juan *Obras Poéticas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- BARROS, João de; COUTO, Diogo do. *Da Asia de João de Barros e de Diogo do Couto*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1778.
- CAMÕES, Luís de; SALGADO JR., Antônio. *Obra completa de Luís de Camões*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Páginas de um honesto estudo camoniano*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- CUNHA, Carlos da. A história da literatura portuguesa: paradigmas, impasses e retornos. *Tágides*, v. 1, n. 1, 2011, p. 1-10.
- DASILVA, Xosé Manuel. Carolina Michaëlis e a inauguração da modernidade nos estudos camonianos. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, v. XVIII, n. 1, 2001, p. 93-106.
- DE BRITO, Matheus. A Teoria e a História da Literatura, e o Maneirismo. *Alea*, v. 21, n. 2, 2019a.
- DE BRITO, Matheus. Camões antiliteratura? Um tópico e algumas questões teórico-historiográficas. *Remate de Males*, v. 39, n. 2, 2019c, p. 904-924.
- DE BRITO, Matheus. Periodização imperativa: retórica, teoria e história literária. *Revista Letras (UFSM)*, v. 1, n. Edição Especial: Estudos poéticos e retóricos: novas perspectivas, 2019b, p. 305-318.
- FARIA I SOUSA, Manuel de. *Lvsradas de Lvis de Camoens comentadas por Manvel de Faria i Souza, Tomos Tercero i Quarto*. Madrid: Ivan Sanchez, 1639.
- FARIA Y SOUSA, Manuel de. *Rimas varias de Lvis de Camoens, Tomo I y II*. Lisboa: Theotónio Damaso de Mello, 1685.
- FFLCH/USP. *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1987.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Historia da Litteratura Classica. 1a Epocha: 1502-1580*. Porto: Livraria Clássica Editora, 1922.
- FRAGA, Maria do Céu. *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003.
- FRAGA, Maria do Céu; MARTINS, José Cândido de Oliveira; FERRO, Manuel (Org.). *Camões e os Contemporâneos*. Coimbra / Ponta Delgada / Braga: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (CIEC) / Universidade dos Açores (DLLM) / UCP, 2012.
- FRANCO, Marcia Arruda. *Camões e Garcia de Orta em Goa e em Portugal*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2019.

- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, JOSÉ LUÍS (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. *Floema*, v. II, 2006, p. 15-84.
- HUE, Sheila Moura. A impressão da lírica dos contemporâneos de Camões. *Floema*, v. A, n. 5, 2009a, p. 65-98.
- HUE, Sheila Moura. Domingos Fernandes e as peripécias de um editor camoniano. *Floema*, v. 1, n. 7, 2010, p. 101-121.
- HUE, Sheila Moura. Em busca do cânone perdido. Manuscritos e impressos quinhentistas: das variantes textuais e das atribuições autorais. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, v. 5, n. 5, 2009b, p. 1-18.
- HUE, Sheila Moura. Lusíadas (Os), Edição dos «piscos». In: AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE (Org.). *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide: Caminho, 2011.
- LUND, Christopher C. (Org.). *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- MARNOTO, Rita (Org.). *Comentário a Camões. Vol. 1 Sonetos*. Lisboa: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos / Cotovia, 2011.
- MARNOTO, Rita. *O petrarquismo português do Cancioneiro geral a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015.
- NASCIMENTO, Maria Teresa. *O diálogo na literatura portuguesa: Renascimento e maneirismo*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2011.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. *História de Portugal, Volume 1: Das origens às revoluções liberais*. Lisboa: Palas, 1977.
- PINA MARTINS, José V. de. Camões, poeta renascentista [Excerto]. In: BERNARDES, JOSÉ AUGUSTO CARDOSO (Org.). *História crítica da literatura portuguesa. Vol. II: Humanismo e renascimento*. Lisboa: Verbo, 1999, p. 456-460.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves. *A crítica camoniana no Século XVII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos. *História da literatura portuguesa desde as origens até a atualidade*. Lisboa: Lumen, 1921.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2010.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos; FERRO, Manuel (Org.). *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões. 1948-1978. I Vol.* Lisboa: Edições 70, 1980.
- SPINA, Segismundo (Org.). *Presença da literatura portuguesa. Vol. 1 Era Medieval*. 11a ed. Rio de Janeiro: Difel / Bertrand, 2006.

VENTURA, José Manuel Rodrigues. *João Soares de Brito: um crítico barroco de Camões*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

*Recebido em 17/11/2020*  
*Aceito em 27/04/2021*

---

<sup>i</sup> **Matheus de Brito** atualmente realiza investigação pós-doutoral no Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp, com o projeto “O *ethos* do dissídio na lírica camoniana”, subsidiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Doutor em Teoria Literária pela Universidade de Coimbra e, sob regime de cotutela, pela Universidade Estadual de Campinas (2017). É licenciado em Português pela Universidade de Coimbra (2011). Colabora com o Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (2011–) e o Centro de Literatura Portuguesa (2011–).  
**E-mail:** matheusb.debrito@gmail.com

# Terceira Margem

---

## **RESENHA**

## HISTÓRIAS DE FANTASMA

MAURA VOLTARELLI<sup>1</sup>

ORCID 0000-0002-3349-2211

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

**Resenha de:** STIGGER, Veronica. *Sombrio Ermo Turvo*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2019.

*Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!”  
Disse o Corvo, “Nunca mais”.*  
Edgar Allan Poe

O último texto de *Sombrio Ermo Turvo* (2019), da escritora Veronica Stigger, intitulado “O fim”, monta imagens apocalípticas e imagina um cenário posterior ao fim do mundo no qual as coisas submersas emergem à superfície após um longo período de silenciosa vida subterrânea. Entre elas, está uma grande chapa de aço na qual ainda podem ser lidos “três funestos adjetivos” (STIGGER, 2019, p.141), que são como três aves de mau agouro ou três notas musicais a abrir uma sinfonia infernal. Em um sutil exercício de metalinguagem, o leitor logo imagina que os três funestos adjetivos de que fala a prosa fotográfica de Veronica são também aqueles que compõem o título do livro – sombrio, ermo, turvo. Como em uma escrita em camadas, ou em dobras textuais e imagéticas, onde uma imagem salta de dentro da outra, se disfarça na outra, se *transforma* na outra, os três adjetivos conferem um tom soturno à atmosfera do livro, do qual não está ausente certo mistério, e, num relance, mostram-se como três cidades situadas ao sul de Santa Catarina, que são também três entrelugares a desenhar um crescente de três estados de indefinição, de opacidade, de *meios-tons*.

O desdobramento desses três adjetivos em três aves de mau agouro nos faz lembrar o histórico “*nevermore*”, repetido incansavelmente por aquela que talvez seja a mais célebre ave de mau agouro da literatura: o corvo de Edgar Allan Poe. Já as três notas musicais, “rápidas e incisivas”, podem ser vistas na misteriosa partitura impressa nas páginas iniciais do livro. Na partitura, se leem as três notas sol que abrem uma das

mais conhecidas sinfonias do repertório clássico ocidental: a Quinta Sinfonia de Beethoven, também conhecida como “Sinfonia do Destino”, composta por quatro movimentos e, não por acaso, inspirada na ideia da morte. Parece ser justamente essa sinfonia assombrosa – envolta em trevas, cujas notas se ouvem quase como uma espécie de maldição – o espelho em que se reflete, ao mesmo tempo em que se distorce, essa outra sinfonia em quatro movimentos que é *Sombrio Ermo Turvo*.

Uma escrita que se compõe de dentro de um cenário de morte. Esse parece ser o ponto de partida desse livro espectral e diabólico que implode por dentro a própria forma do conto de modo que os textos-imagens que o constituem cabem em muitos nomes e, ao mesmo tempo, não cabem em nenhum. Podemos dizer que os escritos de Veronica Stigger são uma espécie de *melodia em fuga*, uma tempestade de formas, saberes e temporalidades que escapa às categorias e aos estilos literários, colocando em questão a própria ideia de classificação e gênero. Neste sentido, por não se deixar apreender ou dizer totalmente, podemos pensar, diante da obra de Veronica, em uma *literatura histórica* a se deformar, se desfigurar, se desintegrar diante de nossos olhos.

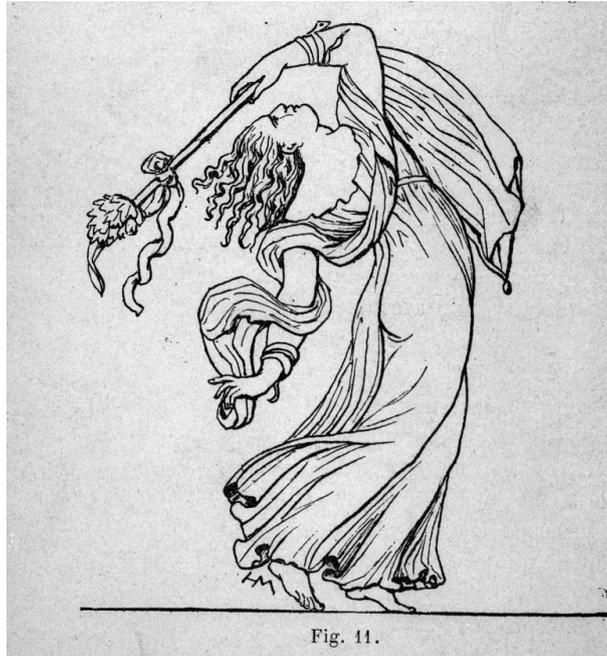
Em “O útero do mundo” (2016), ao falar sobre o que ela chama um “corpo convulsivo” (STIGGER, 2016, p. 8), Veronica lembra justamente a figura das históricas, particularmente as fotografias reproduzidas pelo neurologista Jean-Martin Charcot na *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878), “nas quais se veem seus corpos contorcidos, deformados, indomáveis” (STIGGER, 2016, p. 8). A propósito dessas fotografias e se vendo forçado a reconhecê-las como um capítulo da história da arte, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman vai dizer que “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21).

Paradoxal em suas “simultaneidades contraditórias”, como descreveu Freud lembrado por Didi-Huberman, (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 226), o ataque histórico com sua *teatralidade da dor* figura uma tensão e um embate permanente entre opostos que convivem em um mesmo corpo selvagem com seus gestos extremos<sup>1</sup>. *Um corpo plástico*, que se concebe como imagem; corpo fluido em metamorfose constante.

---

<sup>1</sup> É o gestual extremo justamente que liga as históricas às ménades pagãs em sua “carreira tresloucada”, como escreveu Eurípides em *As Bacantes* (2002, p. 210). A desmesura do *páthos* contamina essas danças limiares que tangenciam as regiões de morte e atravessam o tempo.

Figura 1



1. *Pródromos do grande ataque histérico*, segundo P. Richer (1881)

O primeiro movimento de *Sombrio Ermo Turvo* – “*Allegro ma non troppo, un poco maestoso*” – coincide no título com o primeiro movimento da também célebre Nona Sinfonia de Beethoven, marcado pelo drama. A figura central que costura a rede de textos dessa primeira parte parece ser aquela da morte. É a morte que se impõe, por exemplo, em uma das mais surpreendentes peças do livro, “O boi”, que reencena o imemorial gesto órfico de “se voltar”, deslocando-o para as estâncias do sul do Brasil. Nesse texto, que permanece por longos dias na memória, o olhar do animal que será morto e do homem que se prepara para matar se encontram pela última vez, fazendo coincidir, no tempo e fora dele, a vida e a morte. O boi, num átimo, olha a morte, *olha o abismo que o olha de volta*.

O abismo sedutor e mortífero, “buraco negro, infinito” (STIGGER, 2019, p. 13), justamente é o personagem central do primeiro texto de *Sombrio Ermo Turvo*, “O poço”, dedicado ao poeta Donizete Galvão. Em suas imagens, esse *texto-vertigem* dialoga com o poema homônimo de Donizete publicado em *As faces do rio* (1991).

Mais um modo, é como o papa deitar-se de corpo inteiro:  
a boca beija a água e, do fundo, outro olho nos enxerga.

Enquanto se engole a água, as costelas roçam o chão.  
Não se sabe se o pulsar é dela, terra, ou dele, coração. (GALVÃO, 1991, p. 23)

Não é o poço uma abertura inquietante em sua ambivalência como lugar de vida e morte, recordando aquela “figura tão difícil de encarar – quase uma Medusa em miniatura –, precisamente porque nos põe diante do abismo das aberturas do corpo, do corpo como coisa que se abre”? (STIGGER, 2016, p. 21). Nessa ambiguidade, o poço escapa, constituindo-se como um enigma que, por ser o mais obscuro em si mesmo, também “poderia ser ao mesmo tempo o mais carregado de sentido” (BATAILLE, 1987, p. 598).

“O poço”, de Veronica Stigger, desdobra o erotismo latente nos versos de Donizete ao falar na “borda quente” do poço, quase vulcânica, e recria, figurativamente, como em uma vertigem de aniquilamento, o encontro, em um domingo, do poeta com a morte; a morte que, como em Manuel Bandeira, sempre esteve à espreita dos versos de Donizete, que ele sempre esteve a esperar com “A mesa posta,/ Com cada coisa em seu lugar” (BANDEIRA, 1974, p. 307).

Veronica ainda realiza um deslocamento a mais em seu texto, já que nele é o poeta que, de dentro da morte, de dentro de sua voz poética, parece falar nesse “O poço” que é, em certa medida, aquele caminho de volta para casa, de volta aos locais de nascimento, percorrido, fatalmente, por todos nós.

A morte segue como protagonista em um texto como “A ponte” que traz, logo no título, esse lugar limiar por excelência, de passagem, que nos conduz à “outra margem” (STIGGER, 2019, p. 15), ou seja, ao fascinante desconhecido. O mundo dos mortos com seu desfile de assombrações e fantasmas – com os uivos de cérbero, o cão monstruoso que guarda a entrada do Hades, com o barco conduzido por Caronte que leva as almas condenadas – comparece de forma expressiva nesse texto que não abandona o humor e o combina admiravelmente com um alegre festim dos deuses, com uma ornamental caligrafia de volteios a metaforizar o desejo e a pulsão erótica que ainda escapa da interrogação: “*Gaia*. Ou seria *Gaio*?” a abrir uma fenda entre os gêneros.

“A caixa” nos chega como uma irresistível história de fantasma, fazendo lembrar a “vida póstuma” das imagens (*Nachleben*), conceito central ao pensamento do historiador da arte alemão Aby Warburg (2015) que diz da sobrevivência dos gestos da Antiguidade ao longo da cultura ocidental. Tal como o vasto mundo antigo, os mortos que permanecem vivos e insistem em nos assombrar parecem os protagonistas desses

escritos informes, diluídos. No cenário kafkiano de “A caixa”, marcam presença a lua cheia, o lobisomem e alguns fantásticos “homens-caixa” que poderiam ser quase como os homens-pássaro das colagens do artista alemão surrealista Max Ernst.

“O Maquinista”, por sua vez, deixa ver uma das fontes da escrita de Veronica: narrativas bíblicas que ela revira do avesso, subvertendo nossa percepção e abrindo insuspeitados caminhos de sentido. Na bíblia, a autora encontraria diversos exemplos de procedimentos por meio dos quais se produz, segundo ela, o ideal de toda ficção: a suspensão da descrença<sup>2</sup>. A esse respeito, “A visita” é igualmente perspicaz ao figurar uma anunciação que podia ter sido e que resta como hipótese no horizonte imagético da escrita.

O movimento de expor as coisas em sua impureza aparece em “A pele”, uma mistura de fantástico e absurdo que coloca a ferida, a dissecação, a mutilação e os cortes como os instrumentos fundamentais dessa *escrita que se abre* feito uma Vênus morta, para, no instante seguinte, voltar a se fechar.

Figura 2



*Historia de Nastagio degli Onesti* (quadro II), Sandro Botticelli, 1483 (detalhe)

É sobretudo pelos “acidentes da forma” que se interessa tal escrita atraída pelas entranhas e vísceras, por líquidos como o sangue e o esperma, substâncias incômodas e,

<sup>2</sup> Veronica Stigger desenvolve essa ideia no texto “A história do quadro que quer que sejamos o anjo diante de Maria”, publicado em 11 de agosto de 2019 no jornal *Folha de S. Paulo*.

na maior parte das vezes, indesejadas, que se agitam dentro dos corpos. “[...] abrir um corpo, não é desfigurá-lo, afetar toda sua harmonia? Não é produzir uma ferida e, com ela, o surgimento de um informe que o belo ordenamento estrutural não apaziguará?” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 41).

Ao nos depararmos com a potência selvagem – em carne viva – que escapa de um texto como “A festa” em sua menção aos corpos despedaçados, em putrefação, talvez possamos dizer que, diante da obra de Veronica, “não há mais imagem do corpo sem a imaginação da sua abertura” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 99), não há beleza que não se construa a partir de um fundo trágico, de violência e morte.

O segundo movimento do livro – “*Scherzo grazioso*” – é introduzido por um texto experimental e performático. “O livro” se apresenta, antes de tudo, como um exercício de invenção, um cruzamento frenético de vozes anárquicas onde a literatura e todos os lugares tradicionais do discurso, as posições autor, obra, crítico, leitor, são desestabilizadas e inquietadas por dentro. O tom é deliciosamente irônico de modo que essa tempestade de formas e contextos de enunciação, esse texto em dobra com alto poder destrutivo, nos faz rir e nos captura do início ao fim ao criar um jogo entre verdade e ficção, uma tensão constante entre imagem e real.

É sugestivo pensar nos títulos dos textos que compõem *Sombrio Ermo Turvo*. Breves, porém agudos, os títulos parecem recortados por um potencial de apresentação que cria o efeito, põe em ação o truque que faz com que as *coisas existam enquanto imagem*. O jogo cênico (*mise en scène*) borra as fronteiras entre essência e aparência, *logos* e *eros*, o real e a ficção, como se a própria vida, isso que chamamos realidade, só pudesse ser, em última instância, imagem, obra de arte. Diante de um livro como *Sombrio Ermo Turvo*, as categorias de verdade e mentira, como as conhecemos, se tornam obsoletas. A ficção, que é, antes de tudo, uma construção, uma pulsão histórica inesgotável, escapa a essas categorias, existindo em um lugar instável entre elas, onde, não por acaso, vivem e se perdem as imagens na sua tão fremente irreabilidade.

A impressão que temos é que as histórias de *Sombrio Ermo Turvo* colocam em funcionamento algo como uma *teatralidade da escrita* à medida que elas se inventam como espetáculo. O ato de lê-las, neste sentido, já deflagra a encenação, o fingimento, já as coloca em ação, portanto, as performa em um palco<sup>3</sup> no qual se situam os hipotéticos

---

<sup>3</sup> Pensamos aqui no óleo sobre tela de Ana Prata, intitulado “Palco”, que serve de imagem de capa de

ouvintes dessa fala obscura a invadir-nos como um “pesadelo atrasado de muitas noites”<sup>4</sup>.

A propósito de pesadelos, fantasmas e demônios, é sugestivo pensar que o diabólico de *Sombrio Ermo Turvo* se expressa, particularmente, em um conjunto de textos eróticos que são também políticos. Um texto como “O concunhado”, por exemplo, constrói uma espécie de êxtase erótico que explode ao final da narrativa. O erotismo do texto desliza para a composição seguinte, “A casa”, um texto sádico que figura uma espécie de Sodoma dos nossos dias. Em meio à atmosfera fluida, sexual e escatológica que se alastra por todos os cômodos da casa, emerge o nosso difícil tempo presente na denúncia dos prédios históricos que pegam fogo, dos abortos clandestinos, das mulheres *trans* que, marginalizadas, ardem de dor todos os dias; variações de um “sombrio ermo turvo” que, nos tempos em que vivemos, vem se adensando cada vez mais. Ao final, um gesto que se prolonga na direção do Outro dá à peça um tom insurgente e toda dor se transforma em luta.

Ainda dois outros textos do livro se insurgem contra a obscuridade da época. “O herói” lembra, em seus acordes finais, as forças que vivem silenciosas nas profundezas indomáveis e, sem aviso, jorram com violência na superfície, devorando tudo. A *potência do que emerge* volta a aparecer em “O sangue”, *texto-catástrofe* que encontra na metáfora do “dilúvio de sangue” uma alegoria do nosso tempo e assinala o papel fundamental da arte que, atravessada pela violência, diz o real de dentro mesmo da sua fuga, imagina o inimaginável.

Não esqueçamos que o sangue a escorrer de um texto para o outro resta como sobrevivência e índice de um prazer experimentado como morte. O diabólico que costura com um *fil rouge* os textos de Veronica – manchando-os irrevogavelmente – encontra ressonâncias quando pensamos que o “diabólico quer essencialmente dizer a coincidência da morte com o erotismo” (BATAILLE, 1961, p. 11).

Próximo dessa “pilha de escombros”<sup>5</sup>, podemos talvez pensar o texto “A piscina” que constitui todo terceiro movimento do livro: *Adagio molto semplice e cantabile*. Em um cruzamento de vozes, tempos e danças demenciais a dividirem espaço com as oscilações da água (elemento fundamental à narrativa), o texto figura diversos gestos de

---

*Sombrio Ermo Turvo*.

<sup>4</sup> A imagem é do poema “Noturno”, de João Cabral de Melo Neto, publicado em *Pedra do sono* (1997).

<sup>5</sup> Cf. Tese IX sobre o conceito de história, de Walter Benjamin (2020).

queda, de abandono e convulsão corporal. O absurdo da situação provoca arrepios no leitor, como os que experimentamos diante dessas estranhas presenças-ausências, as aparições, os acidentes que todos evitam, dos quais não se pode falar. “Eles são perigosos”<sup>6</sup>.

Ainda falando de dentro da morte, alguns textos de *Sombrio Ermo Turvo* soam quase como um gélido presságio, enquanto seguem empilhando escombros. Em “O fogo”, por exemplo, um corpo arde em chamas, refletindo em si mesmo a destruição a que se encontra condenado o mundo exterior. As nuvens negras – prelúdio da tragédia – reforçam a ideia de que não há possibilidade de futuro para aqueles que acreditam ser possível “viver sem amor”.

Por isso, ainda que tudo passe sobre a terra, ainda que tudo que vive já esteja, de alguma maneira, morto, e tudo que se dá a ver já reste, desde sempre, perdido; o Amor, esse amor que, como dizia Dante, “move o sol, como as estrelas”<sup>7</sup>, cumpre um papel fundamental no último movimento, que é também um contra movimento, dessa nebulosa e movediça orquestração.

Diante de “*Andantino con fiocchi di neve e sabbia dela spiaggia*”, surpreendemo-nos, de repente, de dentro do sortilégio do sonho. Os “tímidos flocos brancos” que descem bailando do céu em “A neve” ainda dizem de cor(ação): “os flocos volteiam, rodopiam... girando, girando...flutuando, flutuando, flutuando!”<sup>8</sup>

Um belo lampejo emitido por essas notas finais pode ser encontrado em “Os pobres” que traz uma beleza comovente, quase bandeiriana, das pequenas coisas transformadas em poesia, do sublime que se desprende do chão ou das “pequenas surrealidades cotidianas” (COCCIA, 2010, p. 54). É o tempo perdido da infância que recorta dialeticamente o texto; é ainda esse mar de imagens que se desfazem e se refazem ao infinito.

---

<sup>6</sup> Como não lembrar da crítica feita, desde Platão, ao “perigo de fascinação das imagens”, baseada na noção de que as imagens seriam, sobretudo, falsificações e ilusões que não nos deixariam aceder à realidade última das coisas. No entanto, se há um “perigo de fascinação nas imagens”, esse perigo parece ser, antes, uma potência de fascinação, de dissimulação, que permite explorar o jogo entre falso e verdadeiro, entre ausência e presença. É neste sentido que as imagens e as palavras, quando deslizam na direção das imagens, são sempre acidentes, cuja ideia de verdade é imediatamente inquietada no interior delas mesmas. Esses inquietantes paradoxos em movimento nos abrem uma zona de indefinição, mesmo de precariedade, que parece mais fértil ao pensamento à medida que não evita a contradição, a ambiguidade, antes faz delas um modo de reflexão, de escrita, de poética.

<sup>7</sup> O fragmento é do Canto XXXIII, do Paraíso, terceira parte da *Divina Comédia* (DANTE, 1984), e seu verso final.

<sup>8</sup> A bela imagem foi emprestada do filme *Amarcord* (1973), de Federico Fellini.

Em “A praia”, a misteriosa reaparição dos céberos volta a nos sugerir que talvez já estejamos todos mortos, que talvez sejamos nada mais do que sombras e fantasmas. Imagens.

Íntimas do desejo, as imagens nunca morrem, elas vivem de dentro da morte em uma celebração de danças e festas onde ainda temos os passeios à beira mar, os vastos silêncios, as brisas doces de verão que se desprendem do escorrer contínuo do tempo e restam sobreviventes na memória. Em *Mnemosyne*, encontramos o refúgio de todas as imagens que permitem ao passado viver de novo, o inscrevem no presente, e não nos deixam sozinhos. Como belamente escreveu Benjamin em um dos fragmentos de “Parque Central”, eis “o nevoeiro como consolo da solidão” (BENJAMIN, 1989, p. 171).

### Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.
- BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*. In: *Oeuvres complètes* Vol. X. Paris: Gallimard, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história – Edição crítica*. Organização e tradução Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2020.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia*. Tradução: Cristiano Martins. 4ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus*. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GALVÃO, Donizete. *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- STIGGER, Veronica. *Sombrio Ermo Turvo*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2019.
- STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

*Recebido em 17/11/2020*

*Aceito em 13/04/2021*

---

<sup>i</sup> **Maura Voltarelli** é pesquisadora e possui doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2019). Seus trabalhos mais recentes têm se voltado para um diálogo entre a palavra e a imagem por meio do estudo da imagem da Ninfa na literatura brasileira. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP).

**E-mail:** ma\_voltarelli@yahoo.com.br

# Sobre as autoras e autores: Dossiê

---

## **Ariana Zilioti**

Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do IEL/UNICAMP. É graduada em Filosofia pela UNICAMP e em Arts de la Scène pela Université de Lorraine, França. Atualmente, estuda o autor argentino Copi, sobretudo sua produção dramaturgica, bem como teoria do teatro e a poética aristotélica.

**E-mail:** arianazilioti@gmail.com

## **Bruno Rafael de Lima Vieira**

Doutor em Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras – UFPB (2020).

**E-mail:** bruno\_rlv@hotmail.com

## **Dilip Loundo**

Professor do Departamento de Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora-MG. Coordenador do Núcleo de Estudos em Religiões e Filosofias da Índia (NERFI/CNPq.).

**E-mail:** loundo@hotmail.com

## **Douglas Ferreira de Paula**

Professor Adjunto do curso de Letras do Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente da Universidade Federal do Amazonas, onde desenvolve pesquisa sobre a poesia e a crítica literária do começo do século XX. Doutor em Literatura brasileira pela Universidade de São Paulo.

**E-mail:** douglasfpaula@ufam.edu.br

## **Eduardo Gross**

Doutor em teologia pela EST-RS.

**E-mail:** eduardo.gross@ufjf.edu.br

## **Eliathan Carvalho Leite**

Mestrando em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa CNPq. Graduado em Teologia pela Universidade Adventista de São Paulo (UNASP-EC) e Letras - Português, pela mesma instituição, com bolsa CAPES - PIBID. Possui interesse e desenvolve pesquisas nas seguintes áreas: Bíblia Hebraica; Teoria Literária; Análise Narrativa da Bíblia Hebraica; Hebraico Bíblico; Religião, Política e Sociedade.

**E-mail:** eliathan.leite@ucb.org.br

## **Lucas Alamino Iglesias Martins**

Possui graduação em Teologia pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2011), Pós-Graduação em Teologia Bíblica pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2012), Mestre e Doutor em Estudos Judaicos (Bíblia Hebraica) pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor do Centro Universitário Adventista de São Paulo. Tem experiência na área de Teologia. Atua, principalmente, na seguinte linha temática: Bíblia Hebraica, Hebraico Bíblico, Profetismo, Intertextualidade Bíblica e Teopoética.

**E-mail:** lucas.iglesias@unasp.edu.br

### **Sandra Luna**

Professora Titular (aposentada) do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas; Docente (voluntária) do Programa de Pós-Graduação em Letras. Doutorado (2002) e Pós-Doutorado (2015) em Teoria e História Literária – UNICAMP.

**E-mail:** lunasand@uol.com.br

### **Suzi Frankl Sperber**

Professora titular e professora colaboradora do IEL e do IA da Universidade Estadual de Campinas. Possui graduação (1965), mestrado (1967) e doutorado (1972) em Letras pela USP e Livre-docência em Teoria e Crítica Literárias pela UNICAMP (1998). Foi coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - LUME por treze anos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura comparada, hermenêutica, Guimarães Rosa, teatro, pesquisa e ação dramática, “Dramaturg”.

**E-mail:** sperbersuzi@hotmail.com

### **Teresinha V. Zimbrão da Silva**

Professora Titular do Departamento de Letras da UFJF, atuando na Graduação e Pós Graduação (Mestrado e Doutorado em Estudos Literários).

**E-mail:** teresinha.zimbrao@gmail.com

### **Valter Luciano Gonçalves Villar**

Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Pesquisador da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM. Membro dos grupos de pesquisa, cadastrados no CNPQ, a saber: Centro de Estudos e Pesquisas em Filosofia e Ciências Humanas – CEFCH/UFAM; Linguagem, Identidade e Cultura: ensino e pesquisa no médio Xingu – LICEPEX/UFPA e Laboratório de Educação, Psicologia e Teoria Social – LEPTS/UEA.

**E-mail:** valtervillar@uea.edu.br

# Sobre as autoras e autores: Artigos de tema livre

---

## **Bárbara Del Rio Araújo**

Doutora em Estudos Literários, área de pesquisa Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora de Literatura Brasileira no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET- MG).

**E-mail:** barbaradelrio.mg@gmail.com

## **Carlos Pires**

Professor Adjunto de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. É autor dos livros "Frio Tropical", sobre as canções tropicalistas, e "Apuros Modernos", sobre a poesia do jovem João Cabral de Melo Neto. Atua de maneira interdisciplinar nos seguintes temas: literatura brasileira, modernismo, artes plásticas, canção popular, ensino de literatura e literatura para crianças.

**E-mail:** pirescarlos@gmail.com

## **Ermelinda Maria Araújo Ferreira**

Formada em Medicina e Letras, Mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco e Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Rio e Universidade de Lisboa. Pós-doutorado em Crítica Literária pela Universidade Nova de Lisboa. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE, Líder do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI/CNPq), Editora da Intersemiose – Revista digital. Pesquisadora do CNPq (2012-2018).

**E-mail:** ermelindaferreir@uol.com.br

## **Gabriel Estides Delgado**

Pesquisador de Pós-Doutorado (Capes/PNPD) no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Doutor em Literatura (UnB).

**E-mail:** gabrielestides@gmail.com

## **Joelma Santana Siqueira**

Professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Viçosa e pesquisadora do CNPq.

**E-mail:** jandraus@ufv.br

## **José Welton Ferreira dos Santos Junior**

Professor de Literatura da Universidade do Estado da Bahia. Mestre em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA) e, atualmente, é doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP).

**E-mail:** jwferreira@uneb.br

### **Kátia Nelsina Pereira Chiaradia**

Concluiu graduação, mestrado e doutorado na Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Prof Dra Marisa Lajolo, e pós-doutorado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob supervisão do Prof Dr Roberto Acízelo. Recentemente, passou a compor o grupo de pesquisa “Literatura em Rede”, da Universidade Federal do Paraná, sob coordenação da Prof Dra Milena Martins.

**E-mail:** npckatia@gmail.com

### **Lenice Bueno**

Mestranda do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde pesquisa o acervo da escritora Odette de Barros Mott. Possui especialização em Formação de Alfabetizadores, no ISE Vera Cruz, São Paulo. É professora da disciplina “História do Livro e da Literatura Infantil e Juvenil no Brasil”, do curso de pós-graduação “Literatura para Crianças e Jovens”, no ISE Vera Cruz.

**E-mail:** lenice.silva@uol.com.br

### **Lielson Zeni**

Doutorando em Ciência da Literatura pela UFRJ e desenvolve tese sobre a cena quadrinística brasileira do século 21 e sua relação com a crise. É Bacharel em Comunicação Social e Letras pela UFPR e Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição, com dissertação a Metamorfose da Linguagem: Análise de Kafka em Quadrinhos.

**E-mail:** lielson@gmail.com

### **Marco Marcelo Bortoloti**

Mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pós-doutorando junto ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

**E-mail:** marcelobortoloti@gmail.com

### **Maria Clara da Silva Ramos Carneiro**

Professora adjunta da Universidade Federal de Santa Maria, é coordenadora geral do Idiomas sem Fronteiras na universidade (2019-). Possui Bacharelado e Licenciatura em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ e doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ com doutorado sanduíche pela na Universidade de Paris-Sorbonne IV. É líder do grupo “Oficinas de escrita, histórias em quadrinhos e tradução: teoria da literatura e práticas literárias”, no Diretório de Grupos do CNPq.

**E-mail:** maria.c.carneiro@ufsm.br

### **Matheus de Brito**

Atualmente realiza investigação pós-doutoral no Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp, com o projeto “O ethos do dissídio na lírica camoniana”, subsidiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Doutor em Teoria Literária pela Universidade de Coimbra e, sob regime de cotutela, pela Universidade Estadual de Campinas (2017). É licenciado em Português pela Universidade de Coimbra (2011). Colabora com o Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (2011-) e o Centro de Literatura Portuguesa (2011-).

**E-mail:** matheusb.debrito@gmail.com

**Maura Voltarelli**

A pesquisadora possui doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2019). Seus trabalhos mais recentes têm se voltado para um diálogo entre a palavra e a imagem por meio do estudo da imagem da Ninfa na literatura brasileira. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP).

**E-mail:** ma\_voltarelli@yahoo.com.br

**Rejane Vecchia da Rocha e Silva**

Professora da Área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades, na Universidade de São Paulo. Doutora pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP).

**E-mail:** rejane.vecchia@usp.br

**Rodrigo Ribeiro Mansor**

Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa. Professor da Faculdade Santana Marcelina (Muriaé-MG) e professor de Língua Portuguesa, Redação e Literatura na educação básica.

**E-mail:** rodrigomansor@yahoo.com.br

## Nesta edição

---

### Dossiê

**Ariana Zilioti**  
**Bruno Rafael de Lima Vieira**  
**Dilip Loundo**  
**Douglas Ferreira de Paula**  
**Eduardo Gross**  
**Eliathan Carvalho Leite**  
**Lucas Alamino Iglesias Martins**  
**Sandra Luna**  
**Suzi Frankl Sperber**  
**Teresinha V. Zimbrão da Silva**  
**Valter Luciano Gonçalves Villar**

### Artigos de tema livre

**Bárbara Del Rio Araújo**  
**Carlos Pires**  
**Ermelinda Maria Araújo Ferreira**  
**Gabriel Estides Delgado**  
**Joelma Santana Siqueira**  
**José Welton Ferreira Junior**  
**Kátia Nelsina Pereira Chiaradia**  
**Lenice Bueno**  
**Lielson Zeni**  
**Marco Marcelo Bortoloti**  
**Maria Clara da Silva Ramos Carneiro**  
**Matheus de Brito**  
**Maura Voltarelli Roque**  
**Rejane Vecchia da Rocha e Silva**  
**Rodrigo Ribeiro Mansor**

**REVISTA TERCEIRA MARGEM**

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
FACULDADE DE LETRAS