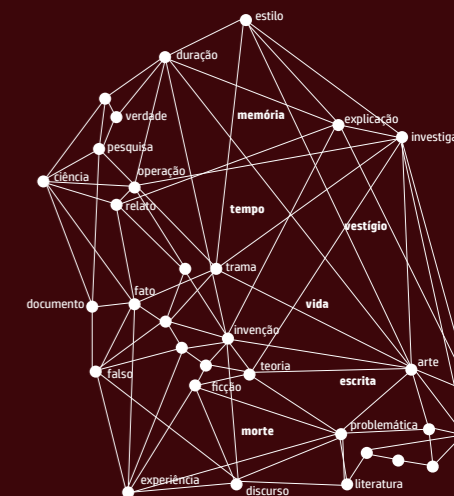


COLEÇÃO HISTÓRIA SOCIAL . 14

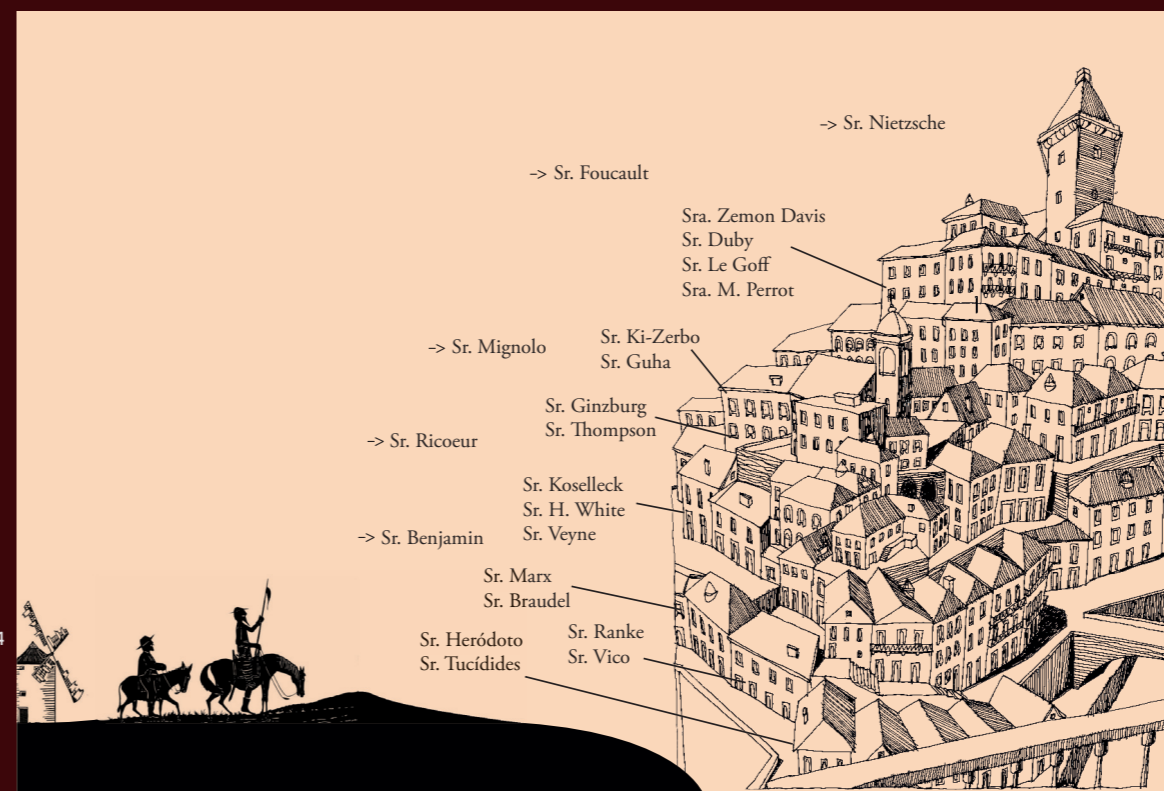
Antonio Nelorracion Gonçalves Ferreira
Daniel Alencar de Carvalho
Elane Cristina Rodrigues Gomes
Francisco Régis Lopes Ramos
Gilberto Gilvan Souza Oliveira
Jailson Castro Silva
José Dércio Braúna
José Maria Almeida Neto
Karoline Viana Teixeira
Kleiton de Sousa Moraes
Reginaldo Sousa Chaves
Rodrigo Alves Ribeiro

EM TORNO DA NARRATIVA

Daniel Alencar de Carvalho
Gilberto Gilvan Souza Oliveira
José Dércio Braúna
José Maria Almeida Neto
[organizadores]



EM TORNO DA NARRATIVA



Vol.14

“No escrever a sua História, Heródoto teve em mira evitar que os vestígios das ações dos homens se apagassem com o tempo.”
“Então o senhor doutor acha que a história da guerra entre os peloponésios e os atenienses.”
“O senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real.”
“Então o senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real.”
“O senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real.”
“Então o senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real.”
“O senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real.”
“Então o senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real.”

EM TORNO DA NARRATIVA

Coleção História Social

01. FUTURO DO PRETÉRITO: ESCRITA DA HISTÓRIA E HISTÓRIA DO MUSEU

Manuel Luiz Salgado Guimarães e Francisco Régis Lopes Ramos (Organizadores)

02. FORTALEZA SOB OUTROS OLHARES – GÊNERO

Mário Martins Viana Júnior, Carlos Henrique Moura Barbosa e Raquel da Silva Alves (Organizadores)

03. FORTALEZA SOB OUTROS OLHARES – TRABALHO & POLÍTICA

Mário Martins Viana Júnior, Carlos Henrique Moura Barbosa e Raquel da Silva Alves (Organizadores)

04. FORTALEZA SOB OUTROS OLHARES – CULTURA & CIDADE

Mário Martins Viana Júnior, Carlos Henrique Moura Barbosa e Raquel da Silva Alves (Organizadores)

05. POR LINHAS TORTAS: GÊNERO E INTERDISCIPLINARIDADE – I

Mário Martins Viana Júnior, Viviane Teixeira Silveira, Cláudia Regina Nichnig e Patrícia Rosalba Salvador Moura Costa (Organizadores)

06. POR LINHAS TORTAS: GÊNERO E INTERDISCIPLINARIDADE – II

Mário Martins Viana Júnior, Viviane Teixeira Silveira, Cláudia Regina Nichnig e Patrícia Rosalba Salvador Moura Costa (Organizadores)

07. CEARÁ: ECONOMIA, POLÍTICA E SOCIEDADE – SÉCULOS XVIII E XIX

Mário Martins Viana Júnior, Rafael Ricarte da Silva e Gabriel Parente Nogueira (Organizadores)

08. CULTURA E MEMÓRIA: OS USOS DO PASSADO NA ESCRITA DA HISTÓRIA

Francisco Régis Lopes Ramos e Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho (Organizadores)

09. IMAGINÁRIO E CULTURA

Aline da Silva Medeiros, Kênia Sousa Rios e Meize Regina de Lucena Lucas (Organizadoras)

10. NATUREZA E CULTURA: CAPÍTULOS DE HISTÓRIA SOCIAL

Eurípedes Funes, Kênia Sousa Rios, Ana Isabel Cortez e Emy Falcão Maia Neto (Organizadores)

11. HISTÓRIAS, ARQUIVOS & MÍDIAS DIGITAIS

Marilda da Silva e Ana Célia Rodrigues (Organizadoras)

12. O MASSACRE DO CALDEIRÃO: HISTÓRIA ORAL DO 11 DE SETEMBRO DE 1936

Francisco Régis Lopes Ramos

13. TEMPO, CULTURA E MEMÓRIA

Kênia Sousa Rios e Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho (Organizadores)

14. EM TORNO DA NARRATIVA

Daniel Alencar de Carvalho, Gilberto Gilvan Souza Oliveira, José Dêrcio Braúna e José Maria Almeida Neto (Organizadores)

EM TORNO DA NARRATIVA

Daniel Alencar de Carvalho
Gilberto Gilvan Souza Oliveira
José Dércio Braúna
José Maria Almeida Neto

ORGANIZADORES

Antonio Nelorracion Gonçalves Ferreira
Elane Cristina Rodrigues Gomes
Francisco Régis Lopes Ramos
Jaison Castro Silva
Karoline Viana Teixeira
Kleitton de Sousa Moraes
Reginaldo Sousa Chaves
Rodrigo Alves Ribeiro

AUTORES

© *Copyright by* Autores

Coleção História Social

COORDENAÇÃO . Kênia Sousa Rios (UFC)

Conselho Editorial

Paulo Knauss (UFF)

Tânia Regina de Luca (UNESP)

Aline Montenegro (Museu Histórico Nacional)

Edilberto Cavalcante Reis (UECE)

Júnia Sales Pereira (UFMG)

Maria Auxiliadora Schmidt (UFPR)

Rafael Zamorano Bezerra (Museu Histórico Nacional)

Maraliz de Castro Vieira Christo (UFJF)

Lúcia Rodrigues Alencar (Instituto Frei Tito de Alencar)

Francisco Régis Lopes Ramos

José Neves Bitencourt (IPHAN)

CONCEPÇÃO GRÁFICA (CAPA E DIAGRAMAÇÃO) . Organizadores

EXECUÇÃO GRÁFICA . Taliba

IMPRESSÃO E ACABAMENTO . Expressão Gráfica e Editora

REVISÃO DE EDIÇÃO . Organizadores

Catálogo na Fonte
Bibliotecária Perpétua Socorro T. Guimarães
CRB 3 801

Em torno da narrativa / Organização de Daniel Alencar de Carvalho; Coordenação de Francisco Régis Lopes Ramos et al. – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

200 p. (Coleção História Social)

ISBN: 978-85-420-1373-3

1. Historiografia - Brasil I. Oliveira, Gilberto Gilvan Souza II. Braúna, José Dércio III. Almeida Neto, José Maria IV. Título

CDD: 981

Apoio
Programa de Pós-Graduação em História (UFC)

Sumário

- 7 - Apresentação
- 13 - História magistra vitae. Sobre a persistência da fábula nos usos do tempo
Francisco Régis Lopes Ramos
- 29 - A imagem transfigurada: Cinema Novo, realismo cinematográfico e a
apropriação documental da realidade (1959-1963)
Jaison Castro Silva
- 47 - Investigações de um dançarino sutil: Gonçalo M. Tavares e a ficção como
prática-pensadora
José Dércio Braúna
- 65 - Michel de Certeau e a ficção da História
Reginaldo Sousa Chaves
- 74 - Monteiro Lobato e os escritores do tempo: a literatura entre a
intransitividade e o engajamento
Daniel Alencar de Carvalho
- 90 - *A ma soeur* de José Olympio: projetos editoriais e invenção autoral para
Rachel de Queiroz
Gilberto Gilvan Souza Oliveira
- 110 - Um autor para seduzir. Para aprender a arte do amor e da leitura, com
Don Juan de Botafogo
Kleiton de Sousa Moraes
- 120 - Aspiração literária: Gilberto Freyre, o estilo e a feitura do tempo narrado
Rodrigo Alves Ribeiro
- 142 - O problema do homem na antropsicologia histórica de Jean-Pierre
Vernant
Antonio Nelorracion Gonçalves Ferreira

- 157 - Entre o sensível e a história da doença: Frei Daniel Samarate e a lepra (Belém, 1909-1922)
Elane Cristina Rodrigues Gomes
- 167 - Acidentes de trânsito na Fortaleza do século XIX: os bondes de tração animal e a exigência de novas sensibilidades
José Maria Almeida Neto
- 177 - O corpo e o outro: o conflito de sensibilidades no diário de viagem de Francisco Freire Alemão, presidente da Comissão Científica (1859-1861)
Karoline Viana Teixeira
- 197 - Sobre os Autores

Apresentação

Onde começa um livro? Eis, em princípio, uma pergunta sem grande sentido de ser. Não se carecerá de demasiadas acrobacias cognitivas para se responder que um livro começa em sua primeira linha textual.

Bem poderia ser. Todavia, há que se espiar um tanto mais. Para olhar, ver, reparar que um texto, quando dado em circulação, raro se faz nudamente. Para ir pelo mundo, um texto costuma apresentar-se (minimamente que o seja) trajado para a ocasião. Apresenta-se ele, em geral, com o

acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: *para torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (Genette, 2009, p. 9, itálicos no original)

Em torno da narrativa é o título deste livro. Sua presença no mundo não começa aqui, nestas linhas. Já antes delas há outras palavras, com seus usos e convenções: página de abertura, folha de rosto, informe catalográfico, dados de autoria, etc. Se bem reparou o leitor, na página primeira deste livro circulam palavras no entorno de seu nome. Palavras das fronteiras da história e palavras de narrativas doutros reinos. Palavras que dizem de vestígios, de tempo, de vida, de esquecimento, de revisão, de escrita. Palavras do dito (é uma narrativa que chegou até nós) pai da história, do dito (é uma narrativa que no tempo se vem perpetuando) primeiro romancista moderno, e palavras de um dito (é como afirmam seus estudiosos) reescritor irônico, leitor dos dois primeiros. Palavras de Heródoto, de Cervantes, de José Saramago. Palavras-vestíbulo, postas nessa “zona indecisa”, lugar-entre o que é conteúdo (o corpo textual que constitui a obra) e o que é continente (aparato exterior, vestes da escrita), uma zona não só de “transição”, mas também de “*transação*”: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público”, ação essa visando a uma “leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor [ou autores] e de seus aliados.” (Genette, 2009, p. 10)

Mas essa *transação* texto-mundo do objeto livro tem, ainda antes das primeiras palavras, um vestíbulo primeiro, também ele investido de estratégias mais além da simples função de revestimento do texto. *Em torno da narrativa*, este livro que o caro leitor tem em mãos, assim se diz porque há uma capa a isto assegurar, a declarar seu nome, sua singularidade designatória, sua identidade no mundo das escrituras. Assim como a identidade daqueles que organizaram, que deram uma certa arrumação a uma certa pluralidade de escritas dedicadas a pensar sobre algumas das muitas problemáticas que se constituem em torno de variadas formas de construtos narrativos.

Em torno da narrativa traz em sua capa signos imagéticos a remeterem à história de um cavaleiro engenhoso, cujos relatos de sua (imaginada) vida foram dados ao mundo em dois livros, já há tempos (princípios do século XVII). Nesses livros, as artes do fictício se dão a ler já no dizer de sua autoria, pois que aquele que narra as aventuras do engenhoso cavaleiro declara não ser delas o autor. A história que ali se conta seria obra de um historiador. Assim, o que lemos nas linhas da história do cavaleiro engenhoso seria então uma tradução, em língua cristã, da escrita de um historiador de terras do oriente. Em sua arte narratória, um fundamental artifício ficcional do primeiro romance moderno é dizer-se como sendo uma *historio-grafia*. Por tal, dizem seus estudiosos ser essa narrativa alicerce de uma nova sensibilidade leitora, que faz do leitor um partícipe num jogo: sabe-se do invento, mas joga-se o seu *como se* proposto. Uma prática artificiosa que se faz pelo desnudamento do próprio artifício (o *como se*).

“História de D. Quixote de la Mancha, escrita por Cid Hamete Benengeli, historiador árabe.” (Cervantes, 2015, p. 125) É com signos imagéticos a remeterem a essa narrativa de um “historiador”, astucioso artifício de Miguel de Cervantes, que *Em torno da narrativa* se apresenta ao mundo.

Uma apresentação cuja intencionalidade é justo a de apontar para os laços indissociáveis entre o ofício da história e as práticas narratórias; apontar para um entendimento cuja melhor expressão talvez esteja em palavras de Paul Ricoeur, ao escrever que “a refiguração do tempo pela narrativa é, no meu entender, obra *conjunta* da narrativa histórica e da narrativa de ficção.” (Ricoeur, 2010, p. 155) Isto porque, dirá Ricoeur, “narrar qualquer coisa é narrar *como se* isso tivesse se passado.” Um alicerce da narrativa de ficção que, nesse seu proceder, “*imita* de certo modo a narrativa histórica.” História e narrativa estão assim enlaçadas por esse fio do *como se*. O que “favorece sua [da ficção] *historicização*, da mesma maneira que a história pede [...] uma certa *ficcionalização* a serviço de sua própria

meta de representação do passado”. (Ricoeur, 2010a, p. 323) É a “obra *conjunta*”, como, insistentemente, propõe Ricoeur.

E se falamos de operação, o termo não nos deixará de fazer lembrar o pensamento e o trabalho de um pensador fronteiro como Michel de Certeau, que se dedicou a perguntar-pensar sobre as práticas de *fabricação* da história, essa *marca indelével* que particulariza aqueles que habitam seus domínios. Reivindicando, pois, essa marca (de historiador) como sua, não deixou De Certeau, contudo, de explorar ao redor, de deambular em torno desse seu lugar a fim de melhor interrogá-lo – e, por isso, de melhor compreendê-lo.

E assim proceder implica a necessidade de (re)pensamento das linhas de fronteira (a ideia delas) que demarcam os lugares de saberes, as vigiadas cidadelas de habitação de seus praticantes. Esses que, não raras vezes, ao avistarem ao redor algum visitante, de imediato se põem em guarda, se armam contra o possível intruso.

Em torno da narrativa, pelos signos imagéticos que escolheu para vestir-se e apresentar-se ao mundo, desejou que eles possam ser uma possível *tradução* dessas reflexões – impácíficas, bem sabemos – em torno das questões de fronteira entre as narrativas da história e as de outros domínios. O que leva a pensar sobre interdições, mas também (necessariamente) sobre trânsitos, passagens, trocas.

Justamente o que fizemos, indo buscar elementos da imagem-ideia que veste este livro em outro domínio. Foi à concepção visual de um projeto literário de um narrador de ficção que usurpamos a visualidade do “bairro” habitado por certos senhores e senhoras historiadores(as). Foi o escritor português Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares a conceber um bairro habitado, não por historiadores (usurpação nossa), mas por escritores(as) de sua dilação. A usurpação da imagem-ideia pareceu-nos pertinente no sentido de, por ela, remetermos (com a ironia da apropriação de uma criação trazida de além-fronteiras) justamente ao *lugar de fabricação* da história e todas as problemáticas dele decorrentes, tal como propôs-nos à reflexão a escrita do polímata Michel de Certeau.

É pela costura desse fio reflexivo que os textos de *Em torno da narrativa* se albergam sob sua capa. Dedicados a pensar os artifícios e ferramentas da ficção e do fictício, as complexas problemáticas a rondarem as noções de autor e autoria, assim como as potencialidades do sensível e das sensibilidades para o ofício do historiador, os textos que compõem o corpo desta obra são investigações que se aproveitam de perto, nos recortes de cada qual, essas problemáticas.

Textos que, agora abrigados nestas páginas, são dados à circulação do mundo depois de haverem sido contribuições apresentadas durante o III

Colóquio História & Narrativa, realizado na Universidade Federal do Ceará, em 22 de março de 2019, sob a organização de seu Programa de Pós-graduação em História.

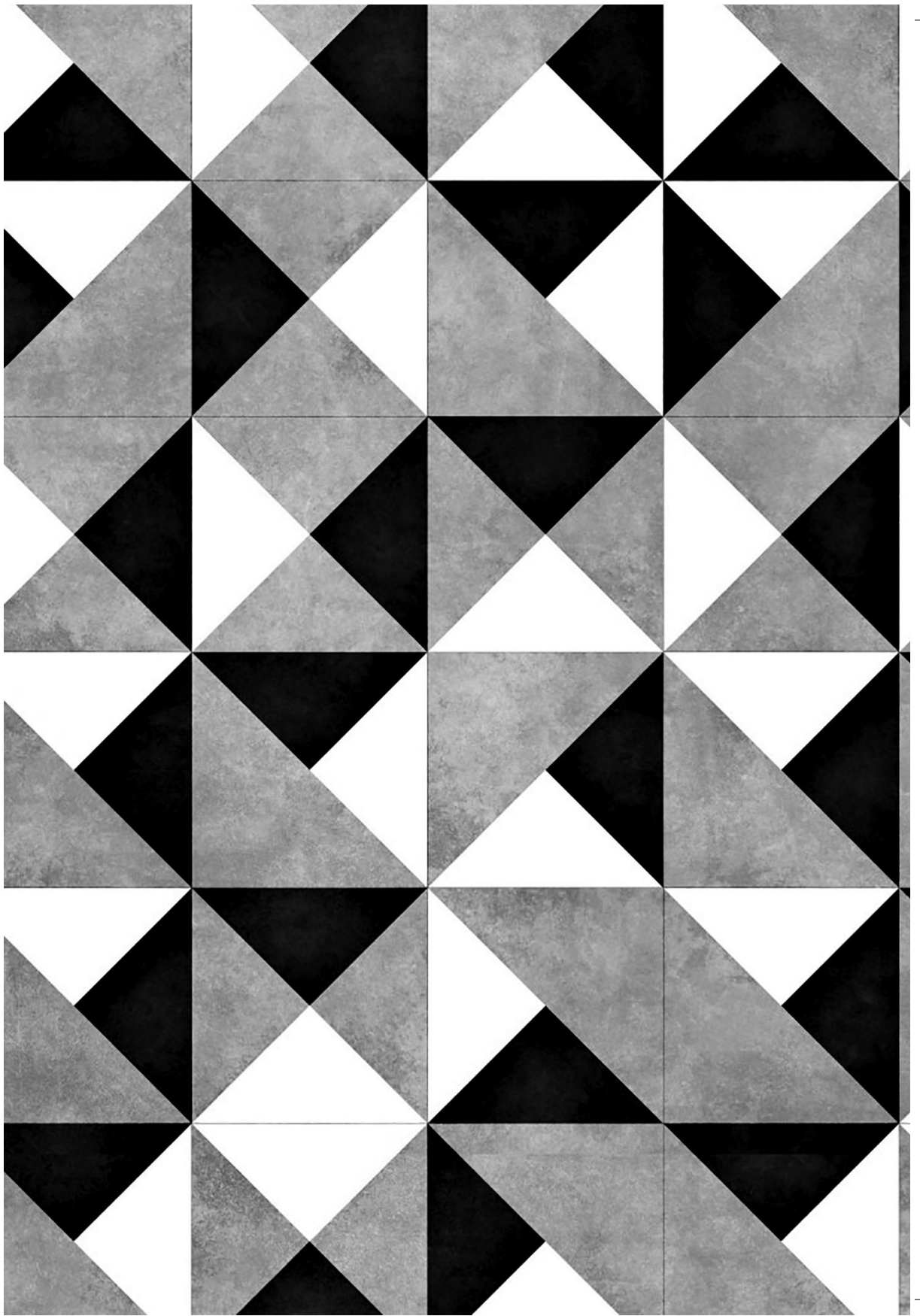
Textos que, lidando com a obra ficcional de alguns, com escritas outras (diários de viagem, cartas, registros jornalísticos, etc.) de outros, com o pensamento de historiógrafos e mesmo com linguagens e ficções de outros campos, costuram-se por esse fio de entendimento de que, no que toca às experiências humanas, um *pensar com* é sempre melhor que um *pensar contra*.

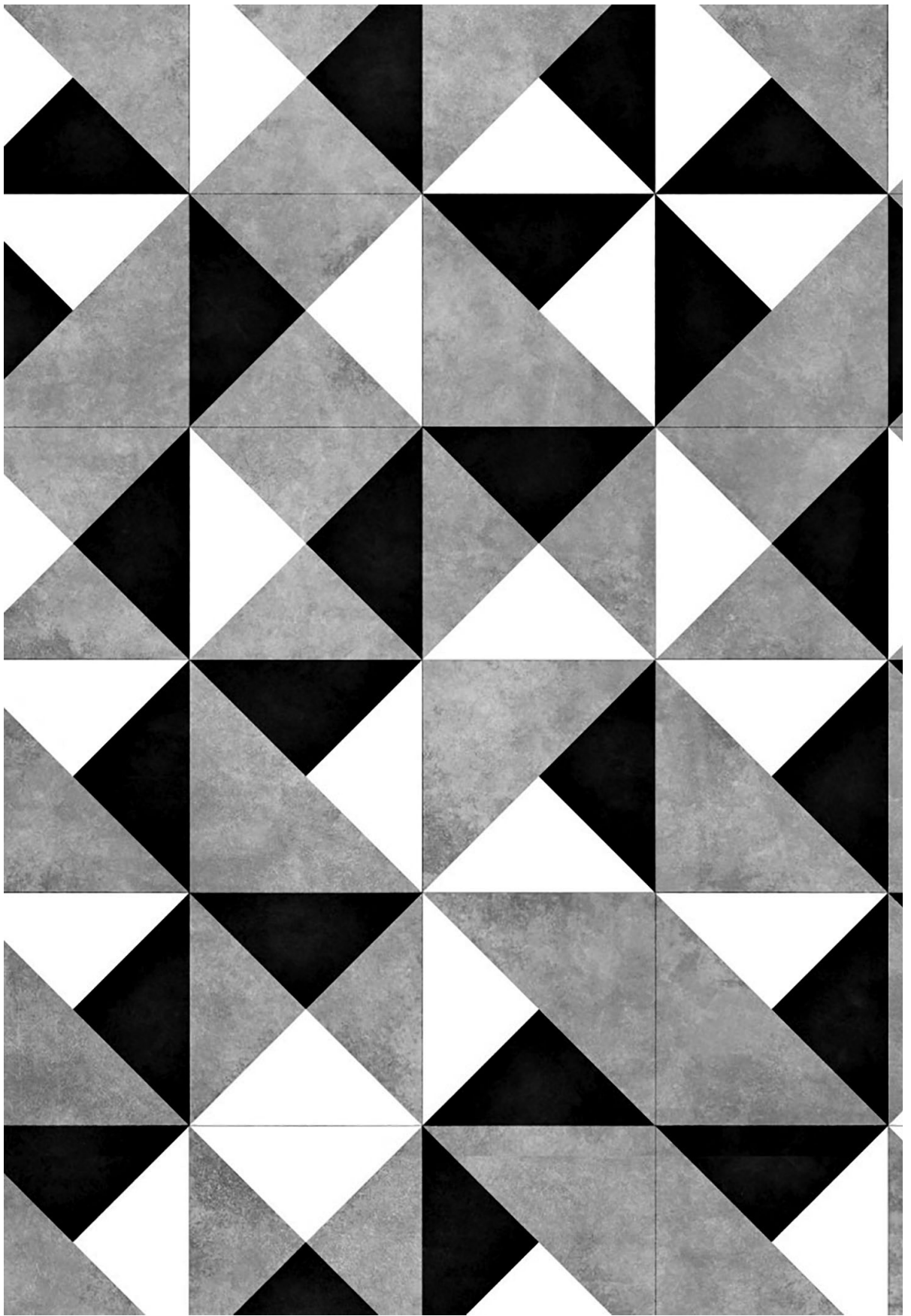
Assim foi pensado, se fez e deseja ser lido este *Em torno da narrativa* – essas historiografias sobre narrativas, sobre essa prática humanizadora ante as aporias do tempo.

Os organizadores

■ Bibliografia

- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2015.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê, 2009.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* – vol. 1: A intriga e a narrativa histórica. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* – vol. 3: O tempo narrado. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.





História magistra vitae.

Sobre a persistência da fábula nos usos do tempo

■ FRANCISCO RÉGIS LOPES RAMOS¹

A fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la. É como o fogo. Uma única palavra imprudente pode desencadear uma guerra, do mesmo modo que um graveto em chamas pode provocar um grande incêndio. Diz o adágio malinês: “O que é que coloca uma coisa nas devidas condições (ou seja, a arranja, a dispõe favoravelmente)? A fala. O que que estraga uma coisa? A fala. O que é que mantém uma coisa em seu estado? A fala.”

Hampaté Bâ

Uma parte essencial da construção é a hipótese de que os eventos que me disponho a descrever ocorreram a todos os homens primitivos, isto é, a todos os nossos antepassados. A história é contada sob forma enormemente condensada, como se tivesse acontecido numa só ocasião, ao passo que, de fato, ela abrange milhares de anos e se repetiu incontáveis vezes durante esse longo período.

Sigmund Freud

Desde a ascensão do capitalismo global e das ideologias associadas ao neoliberalismo, tornou-se particularmente importante identificar os perigos do individualismo. As lutas progressistas — centradas no racismo, na repressão, na pobreza ou em outras questões — estão fadadas ao fracasso se não tentarem desenvolver uma consciência sobre a insidiosa promoção do individualismo capitalista.

Angela Davis

A narrativa assim se inicia: “um tocador de flauta, tendo percebido peixes no mar, pôs-se a tocá-la, imaginando que eles viriam à terra”. Daí a narrativa dá conta do problema e propõe a solução. “Vendo malogrado seu intento, lançou à água uma rede e retirou-a com grande quantidade de peixes, depositando-os no chão”. Mas a narrativa não termina com o êxito da solução, e sim com um desfecho que sintetiza e moraliza a trama, dando-se o sentido de exemplo. “E vendo-os saltar, [o tocador de flauta] disse: ‘Cessai, cessai agora de dançar, pois não quisestes vir a mim ao som da minha flauta’.”

1. Professor Titular do Departamento de História da UFC. Pesquisador do CNPq (bolsa produtividade, nível 2).

Sabe-se que essa narrativa foi a resposta de Ciro aos Iônios e Eólios porque Heródoto assim registrou. A narrativa não era, nem poderia ser, uma invenção literária da criatividade de Ciro. Tratava-se de uma fábula de Esopo, que Heródoto não explica porque decerto já era autoevidente, tanto é que a resposta em forma de narrativa foi muito bem entendida pelos que estavam perguntando (Heródoto, 1952, p. 76). E, também como se lê em Heródoto, a própria vida de Esopo não deixa de ser diretamente citada, a partir de uma dúvida sobre a pirâmide que Micerino “legou à posteridade”.² Heródoto — não poderia ser diferente — sabia muito bem o quanto era precioso aquilo que, em outra situação e com outro objetivo, seria chamado por Hayden White de “conteúdo da forma”. (White, 1987)

Como era de se esperar, o valor da fábula não foi referenciado apenas por Heródoto, mas também por Aristóteles. Embora considerando-a menor diante dos “fatos reais”, ele a considera valiosa, principalmente quando esses “fatos” não estão facilmente disponíveis. De acordo com o que ele observou e orientou, a fábula era um significativo recurso de retórica e, portanto, um instrumento lógico a ser usado nos “argumentos comuns a todos os tipos de oratória” (Aristóteles, 2013, p. 175-177).³

Já que pertencia aos “argumentos comuns”, a fabulação foi bem usada por Ciro e o bom uso de Ciro será registrado por Heródoto como forma de deixar o registro em boa ordem, para conquistar a simpatia e a cumplicidade de leitores e ouvintes. Heródoto não identifica o “autor” da fábula, mas obviamente se trata de Esopo, como se vê numa tradução recente:

Um pescador, que era também flautista, pegou a flauta e a rede e foi pescar. De pé num promontório, pôs-se a tocar. Os peixes, pensava ele, atraídos pela beleza da música, pulariam sozinhos fora d’água. Tocou um bom tempo sem parar. Em vão. Deixando de lado a flauta, pegou a rede e a lançou na água. Pegou um monte de peixes. Tirava-os da rede e os jogava na areia. Como os peixes se retorciam, ele disse:

2. Heródoto defende que os gregos estão errados quando atribuem a construção da referida pirâmide à cortesã Ródope. Ela, de acordo com Heródoto, não viveu no reinado de Micerino, e sim no de Amásis, “muitos anos depois da morte dos soberanos que mandaram construir essas pirâmides”. “Ródope era originária da Trácia, tendo sido escrava de Jádmon, filho de Heféstópolis, da ilha de Samos, e companheira de escravidão de Esopo, o fabulista, pois Esopo foi também escravo de Jádmon. Existem sobejas provas disso, e uma das principais é que, tendo os Delfios mandado perguntar várias vezes por um arauto, de acordo com as ordens de um oráculo, se alguém queria vingar a morte de Esopo, não se apresentou senão um neto de Jádmon, com o mesmo nome do avô. Logo, Esopo foi escravo de Jádmon.” (Heródoto, p.176-177).
3. No prefácio de um dos seus livros mais recentes, *The fiction of narrative*, Hayden White considera que “a historiografia científica — em seu modo tanto empirista, bem como de ‘grandes teorias’ — é em si uma ideologia que, ao excluir preocupações éticas de suas operações, produz apatia (...), em vez de uma vontade de ação”. Por outro lado, ele argumenta que, “felizmente, o romance moderno, (...) manteve vivo o interesse em ‘história’, entendida não tanto como ‘o passado’, como, ao contrário, o espetáculo da autofabricação humana”. “Eu acho”, conclui Hayden White, “que no final eu volto à visão de Aristóteles de que a história sem a poesia é inerte, assim como a poesia, sem história, é insípida” (White, 2010, p. 11).

— Seus malditos, quanto vocês não dançaram enquanto eu estava tocando!
Assim agem os ardilosos (Esopo, 2006, p. 8).

Nessa edição, segue-se uma baliza moderna, e as fábulas atribuídas à Esopo entram na ficha catalográfica com as classificações “ficção grega”, “fábulas” e “literatura infantil”. Como um recurso de raciocínio chega a ser classificado corriqueiramente como “literatura infantil” é certamente uma questão significativa, envolvendo de maneira incontornável não apenas a historicidade da (re)invenção dos termos “literatura” e “infantil”, mas também a historicidade daquilo que pode ou não ser material educativo, daquilo que pode ou não aparecer como exemplo, daquilo que pode ou não ser destinado a alguém que se supõe num processo evolutivo.

As fábulas, pode-se concluir com certa segurança, tiveram uma importância nada desprezível no mundo antigo. E na modernidade? Continuam a importar. Mas de que maneira? Na formação do indivíduo, a depender de demandas mais ou menos específicas, que vão da defesa da nação à defesa da ecologia, do liberalismo ao conservadorismo, da reverência à ironia. O texto a seguir trata exatamente disso, não em vias da discussão teórica, mas no relato de uma experiência didática.

1. A historicidade da fábula

No Departamento de História da UFC, durante a ocupação dos estudantes em novembro e dezembro de 2016, houve uma programação de palestras, cursos e oficinas. Não apenas sobre a MP do ensino médio e a PEC do teto, mas sobre qualquer tema. Coordenei uma oficina, “Oficina criativa de escrita da História”. O ponto de partida da atividade foi uma fábula de Esopo.

Era inverno e as formigas botaram para secar os grãos que a chuva molhara. Uma cigarra faminta lhes pediu o que comer. Mas as formigas lhe disseram:

— Por que tu também não armazenaste tua provisão durante o verão?

— Não tive tempo — respondeu a cigarra —, no verão eu cantava.

As formigas completaram:

— Então agora dance.

E caíram na risada. (Esopo, 2006, p. 161).

De partida, eliminei o enorme debate sobre a realidade do referente na literatura. Aliás, a fábula precede a própria ideia de literatura como ficção, e está, portanto, em outro regime de verdade, de difícil compreensão atualmente, pois se vive em outra forma de classificação. Deliberadamente, e mais que isso, calculadamente, não entrei no jogo moderno e racionalista que faz a disputa entre fato e ficção.

Não é à toa: história e literatura se separam e viram campos autônomos em um movimento que, em certo sentido e em certa medida, é o mesmo movimento. Nessa perspectiva, parti de algo que posso chamar, com as devidas ressalvas, de “ficção pura”. O intuito foi trabalhar o sentido sem um fato real específico, exatamente para explicitar a arquitetura do sentido. Refiro-me ao sentido que se deve dar quando certos fatos se encadeiam. A teoria de história não tem instrumentos adequados para lidar com esse tipo de narrativa. Mas podem servir de base os estudos sobre o mito e a *historia magistra vitae*.

A fábula tem elementos mitológicos, mas tem muito mais elementos de uma *historia magistra vitae*, a história que mostra não o fato, e sim o modelo. A história que não mostra propriamente o que aconteceu, e sim o que deveria sempre acontecer. No caso aqui analisado, o sentido é a vantagem de trabalhar e a desvantagem de não trabalhar. Depois de falar sobre isso, mostrei uma versão moderna da fábula antiga (Bilac, 1904, p. 39-41):

Cautelosos e prudentes,
O caminho atravessando,
As formigas diligentes
Vão andando, vão andando...

Marcham em filas cerradas;
Não se separam; espiam
De um lado e de outro, assustadas,
E das pedras se desviam.

Entre os calhaus vão abrindo
Caminho estreito e seguro,
Aqui, ladeiras subindo,
Acolá, galgando um muro.

Esta carrega a migalha;
Outra, com passo discreto,
Leva um pedaço de palha;
Outra, uma pata de inseto.

Carrega cada formiga
Aquilo que achou na estrada
E nenhuma se fatiga,
Nenhuma para cansada.

Vede! Enquanto negligentes
estão as cigarras cantando,
vão as formigas prudentes
trabalhando e armazenando.

Também quando chega o frio,
E todo o fruto consome,
A formiga, que no estio
Trabalha, não sofre fome...

Recordai-vos todo o dia
das lições da Natureza:
o trabalho e a economia
são as bases da riqueza.

Trata-se da versão composta por Olavo Bilac e inserida no livro *Poesias infantis*, para uso nas escolas, como ele mesmo explica na introdução: “o que o autor deseja é que se reconheça neste pequeno volume, não o trabalho de um artista, mas a boa vontade com que um brasileiro quis contribuir para a educação moral das crianças do seu país” (Bilac, 1904, p. 6). Expliquei como e por que, nessa versão, o sentido é um sentido capitalista, evidenciando que, ao se tornar matéria de literatura, a fábula foi se reconfigurando em moralidades historicamente situadas, agenciando subjetividades afetadas por certos desejos de ordem no espaço e no tempo. E passei a mostrar outras versões do século XX, também usadas nas escolas.

Monteiro Lobato, por exemplo, transforma o final moralista em um debate com a Emília e outros personagens do “Sítio”. No caso da “Cigarra e a formiga”, que abre o livro de fábulas de Monteiro Lobato, há duas versões, cada uma com final específico. A primeira versão chama-se “A formiga boa”, ela oferece abrigo e reconhecimento à cigarra. “Que felicidade ter como vizinha tão gentil cantora” — diz a formiga (Lobato, 1947, p. 2). A segunda versão se intitula “A formiga má”, cujo desfecho também combina com o título.

A cigarra, como de costume, havia cantado sem parar o estio inteiro, e o inverno veio encontrá-la desprovida de tudo, sem casa onde abrigar-se, nem folhinhas que comesse.

Desesperada, bateu à porta da formiga e implorou — emprestado, notem! — uns miseráveis restos de comida. Pagaria com juros altos aquela comida de empréstimo. Logo que o tempo o permitisse.

Mas a formiga era uma usurária (...). Além disso, invejosa. Como não soubesse cantar, tinha ódio à cigarra por vê-la querida de todos os seres.

— Que fazia você durante o bom tempo?

— Eu... eu cantava!...

— Cantava? Pois dance agora, vagabunda! E fechou-lhe a porta no nariz.

Resultado: a cigarra ali morreu entanguidinha; e quando voltou a primavera o mundo apresentava um aspecto mais triste. É que faltava na música do mundo o som estridente daquela cigarra morta por causa da avaréza da formiga. Mas se a usurária morresse, quem daria pela falta dela?

Seguindo a lógica subversiva do livro, Narizinho reclama dizendo que a fábula está errada: “Vovó nos leu aquele livro do Maeterlinck sobre a vida das formigas — e lá a gente vê que as formigas são os únicos insetos caridosos que existem.” (Lobato, 1947, p. 4). Monteiro Lobato subverte o uso que, no Brasil, se fazia dessa fábula, não apenas porque insere debates mais ou menos inusitados ao final, mas também porque não vai, pelo menos nesse caso, endeusar o trabalho como fonte de riqueza. Monteiro Lobato se afasta de Olavo Bilac e de outros autores, como se vê no livro *Coleção de fábulas imitadas de Esopo e de Lafontaine* (a décima primeira edição é de 1927 e, vale notar, vem com a seguinte observação na folha de rosto: “muito melhorada com numerosas vinhetas, adotada para leitura nas escolas”).

Em toda a bela estação uma formiga incansável tinha levado para sua casa as mais abundantes provisões: quando chegou o inverno, estava à farta. Uma cigarra, que todo verão levava a cantar, achou-se então na maior miséria. Quase a morrer de fome, veio esta, de mãos postas, suplicar à formiga lhe emprestasse um pouco do que lhe sobrava, prometendo pagar-lhe com o juro que quisesse. A formiga não é de gênio emprestador; perguntou-lhe, pois, o que fizera no verão (...). “No verão, cantei, o calor não me deixou trabalhar — Cantastes! Tornou a formiga; pois agora dançai.”

MORALIDADE. — Trabalhem para nos livrarmos do suplício da cigarra, e não aturarmos os motejos das formigas. (Rocha, 1927, p. 99)

Por outro lado, expliquei, José Paulo Paes (2006) reformula a moralidade nos seguintes termos:

Enquanto a formiga
carrega comida
para o formigueiro,
a cigarra canta,
canta o dia inteiro.

A formiga é só trabalho.
A cigarra é só cantiga.

Mas sem a cantiga
da cigarra
que distrai a fadiga,
seria uma barra
o trabalho da formiga.

Um autor mais recente não defende nem a Cigarra nem a Formiga, e sim a natureza destruída no verão. Seria algo como uma narrativa ecológica, na qual o sentido fabuloso permanece, mas se cruza com traços de ficção científica:

A cigarra não morreu de frio. Nos domínios do leão o inverno é brando. Ela morreu de fome.

A formiga pelou a roseira. A roseira secou. Pelou a laranjeira. A laranjeira virou um soberbo monumento de lenha. A formiga levou repolho, alface, cenoura, feijão, arroz, relva. A terra expôs carne sem pele ao sol do meio-dia: amarela, roxa, preta.

Morreu a lesma, morreu a borboleta, morreu a vaca, morreu o porco, morreu o sabiá. A cigarra, já com um pé na cova, se arrastou até o caminho das formigas e perguntou a uma operária apressada:

— Por que você faz isso?

— Para não morrer.

— Você armazenou mil vezes a mais do que precisa.

— E o inverno? Você não pensa nos rigores da neve?

— Aqui não neva.

— Se você, em vez de cantar todo santo dia, lesse alguma coisa para se instruir, saberia que a era glacial pode voltar.

— Você não pensa nos outros?

— O bode pensa nos outros? A cobra pensa nos outros? Sempre haverá o suficiente para os que trabalham. E agora me dá licença, lá longe ainda há muito verde para recolher.

Soprou o vento. Uma nuvem de pó apagou a luz da manhã. Veio a chuva, os rios levaram o solo para o mar. O sol lambeu o último suor nos flancos da rocha.

A formiga foi a última a morrer. (Schuler, 2004, p. 140).

2. Com quantas fábulas se faz um fato

Ou seja: a oficina se iniciou com Esopo, deu um salto, e caiu no Brasil do século XX. O salto foi enorme, não há como negar: partiu das fábulas antigas e chegou às fábulas modernas, sem muitas explicações. Aliás, apenas uma explicação foi dada: saímos de uma cultura na qual a noção de literatura não existia, e aterrissamos em um território onde a literatura terá cada vez mais espaço, inclusive para reelaborar as fábulas. Diante da fábula, o trabalho literário acontecerá em várias direções, ora fechando-as em novas moralidades, ora abrindo-as ao universo das estéticas modernas. Ora em nome de instituições educativas, ora sem vínculos pedagógicos e muito menos institucionais. Usos da fábula, pode-se dizer. Usos da *história magistra vitae*, também pode-se dizer, desde que não se faça o congelamento conceitual que costuma assediá-las as abordagens mais disciplinadas, tanto na teoria da história, quanto nos estudos de literatura.

Depois da leitura de cada fábula fui argumentando, na medida do possível, que é preciso perceber como essas narrativas vão oferecendo modelos e expectativas para uso prático na busca pelo sentido de fatos e desejos do cotidiano.

Expandem a vida dando a ela a condição de vida passível de ser narrada e, ao mesmo tempo, reduzem a vida às acomodações dos enredos que se utilizam de benefícios explicativos do universo fabular. Sendo assim, não se pode fugir do reconhecimento de limitadores da imaginação. Limitadores que residem em imagens necessariamente fictícias, tão fictícias que só podem ser vislumbradas de maneira mais radical através das fábulas, ou de algo mais ou menos fabuloso. Note-se: o que uma fábula defende não é a existência dos fatos. Sobre os fatos não há discussão, porque se houver discussão a fábula se dilui completamente, ou pelo menos em parte. Por exemplo: não se pergunta se uma formiga pode ou não falar. Há uma espécie de pacto da fabulação, e fora dele não há fábula.⁴

Qualquer fábula tem um dispositivo de sentido programado. O que fica ou o que se cria é principalmente o sentido e não um argumento racional. Para se contrapor a uma fábula, a razão metódica é indispensável e, ao mesmo tempo, insuficiente. Para enfrentar uma fabulação, é preciso ter, além dos argumentos, uma fuga através da ficção. A partir disso, mas não apenas por isso, a última atividade da oficina realizou-se com um exercício de ficção em fuga.

3. Ficção em fuga

Para encerrar as sondagens sobre a historicidade da fábula, apresentei a seguinte questão: como vem funcionando a fabulação liberal? Mais especificamente: como essa fabulação liberal é composta e recomposta numa subjetividade atrelada ao individualismo contemporâneo?⁵ Daí, a leitura de uma das muitas fábulas que circulam no Whatsapp e no Facebook:

4. Mas esse pacto da fabulação, vale destacar, não é somente um atributo exclusivo da fábula, porque a própria escrita da história tem os seus pactos. Ainda com base em Michel de Certeau, entendo que o que vai interessar ao pensamento crítico de base historiográfico não é a proposição epistemológica de um saber contra a fábula, e sim de um conhecimento que se reconheça em seus pactos, explicitando-os em sua maquinaria política. Ergue-se, desse modo, relações que não podem ser simplesmente camufladas e sim exibidas, como é o caso da reciprocidade entre o fato e a fábula. “Essa determinação recíproca”, explica Certeau, “implica uma dupla defasagem que consiste, por um lado, em fazer com que o real seja plausível ao demonstrar um erro e, ao mesmo tempo, em fazer crer no real pela denúncia do falso. Ela pressupõe, portanto, que o não falso deve ser real”: “Assim, outrora, ao argumentar contra “falsos” deuses, fazia-se crer na existência de algo verdadeiro. Ao repetir-se, inclusive na historiografia contemporânea, o procedimento é simples: ao comprovar os erros, o discurso leva a considerar como real o que lhes é contrário. Apesar de ser logicamente ilegítimo, o procedimento funciona [“*marche*”] e “leva na conversa” [“*fait marcher*”]. Desde então, a ficção é transferida para o lado do irreal, enquanto o discurso tecnicamente armado para designar o erro está afetado pelo privilégio suplementar de representar o real; os debates entre “literatura” e história permitiriam facilmente ilustrar essa divisão”. (De Certeau, 2011, p. 46)
5. A orientação nesse sentido veio de Deleuze e Guattari. “O capitalismo instaura ou reinstaura todos os tipos de territorialidades residuais e factícias, imaginárias ou simbólicas, sobre as quais ele tenta, bem ou mal, recodificar, reter as pessoas derivadas das quantidades abstratas. Tudo repassa ou regressa, os Estados, as pátrias, as famílias. (...) Quanto mais a máquina capitalista desterritorializa, descodificando e axiomatizando os fluxos para deles extrair a mais-valia, mais os seus aparelhos anexos, burocráticos e policiais reterritorializam à força, enquanto vão absorvendo uma parte crescente de mais-valia.” (Deleuze, 2010, p. 53)

THE OLD BLACK BLOCK...

- *Filho, eu descobri essas coisas no seu armário...*
- Qual é o problema de ter uma máscara dos anônimos e um taco de beisebol?
- *Você usa isso?*
- Não... quer dizer, às vezes...
- *É que estou precisando. Será que você me empresta?*
- Precisando? Pra quê?
- *É que eu li as coisas que você andou escrevendo na internet...*
- Você andou lendo o meu face?
- *Qual é o problema? Não é público?*
- É... mas...
- *Pois é, eu li o que você escreveu e...*
- Pai, eu sei que você não gostou do que eu escrevi lá, mas... eu não vou discutir, são as minhas ideias. Eu tenho 27 anos, sou anarquista e...
- *Não. Eu achei legal. Você me convenceu.*
- Convenci? De quê?
- *Tá tudo errado mesmo... Você faz bem em nunca ter trabalhado, eu li o que você escreveu e concordo. Agora eu sou anarquista também, que nem você...*
- Você o quê? Pai... que história é essa? Você tá maluco?
- *É, você fez a minha cabeça. Tem que quebrar tudo mesmo! Agora eu sou Old Black Block!*
- Pai, você não pode... você é diretor de uma empresa enorme e...
- *Não sou mais não. Larguei o meu emprego. Mandei o meu chefe tomar no... Mandei todo mundo lá tomar no...*
- Pai, você não pode largar o seu emprego. Você está há 30 anos lá... Isso é absurdo...
- *Posso sim! Aliás tô juntando uma galera pra ir lá quebrar tudo.*
- Quebrar tudo onde?
- *No meu trabalho! Vamos quebrar tudo! Abaixo a opressão! Abaixo tudo! Sou contra tudo!*
- Você não pode fazer isso, pai...
- *Posso sim! É só você me emprestar a máscara e o taco de beisebol. E aí, você vem comigo?*
- Não... acho melhor não...
- *É melhor você vir junto porque agora que eu larguei tudo, a gente vai ter que sair deste apartamento...*
- Sair daqui? E a gente vai morar aonde?
- *Sei lá! Vamos acampar em frente a uma empresa capitalista qualquer e exigir o fim do capitalismo!*
- Pai, você não pode fazer isso! Não pode abandonar tudo!
- *Tô indo! Fui!*
- Peraí, pai! Pai! E minha mesada? E o meu carro? E onde eu vou morar? E as minhas férias em Floripa? E minhas compras em Miami? E meu computador? E meu tablet? E minha internet de fibra ótica? Volta aqui! Volta aqui, pai!!! Voooltaaaaa!
- *Como dizia Margaret Thatcher, "O Socialismo é muito bom!, Mas enquanto durar o Dinheiro.... Dos Outros"* (Autor Anônimo).

Pedi para que cada um inventasse, a partir da narrativa, outro desfecho. E, conseqüentemente, outra conclusão moral. Tempo: mais ou menos uma hora. Mas, antes que cada um comesse, falei rapidamente sobre estética, mostrando alguns elementos que podem ter sentido artístico ou de trabalho para uma escrita “literária”, destacando como essas fábulas da internet estão muito longe de possuir algum elemento artístico. Fazem parte, é evidente, de uma simplificação ardilosa cujos efeitos de verdade movimentam sistemas incansáveis, engendrando subjetividades afeitas ao consumo de tudo, a começar pelo consumo de si, na invenção de intimidades publicitárias e liberdades concorrentes, sempre submetidas a tudo que se refere ao poder de consumir cada vez mais. São “refabulações” que não têm nada a ver com a criação de tramas mais elaboradas, na medida em que estão subordinadas à pedagogia rasa da autoajuda, e não raramente fundadas em interesses administrativos do capital ou de propaganda partidária a favor do capital.

Daí se partiu para a escrita. Cada um escreveu sua “refabulação”. Quem quis leu a sua versão e conversamos sobre as estratégias narrativas da imaginação. Algumas pessoas acrescentaram outras personagens. Teve gente que aproveitou a ocasião e inseriu o presidente golpista, sua esposa e seu filho. Um colocou a fábula dentro de outra fábula. Outro fez uma referência (implícita) a professores do curso de História. Ou seja: debatemos, de maneira muito preliminar, como os fatos são amarrados por sentidos e como, muitas vezes, o que mais importa para a veracidade de algo é essa amarração, e não os fatos. Daí pensamos sobre os elementos analíticos e as sensibilidades estéticas para se perceber as relações entre ficção e poder. Tudo de maneira muito inicial.

4. Um arquivo fabuloso

Fábulas reelaboradas em outras narrativas, ou reelaboraões fabulosas, ou ainda narrativas que concluem com lições de moral. Venho juntando esse tipo de coisa desde 2015. O objetivo da coleção não tem sido propriamente a delimitação de uma pesquisa, e sim a composição de uma espécie de ferramenta didática, destinada ao uso em sala de aula quando se trata de abordar temas como as relações entre tempo e narrativa, ou mais especificamente as relações entre tempo e subjetividade no capitalismo atual.

Mais ou menos metade da coleção é constituída de livros de autoajuda. Na autoajuda, afinal, há uma pedagogia do capitalismo, através de fatos e argumentos, mas também por meio de fábulas. Tudo em nome da liberdade do indivíduo entendido como o protagonista de si e, portanto, capaz de ser dono da

sua própria história. Nesse mundo, não é estranho encontrar um livro intitulado *Fábulas de Esopo para executivos*, por exemplo (Rangel, 2006). Desse mundo, não é muito difícil juntar um arquivo de fábulas rasas que se destinam à compra e à venda de subjetividades consumidoras e consumíveis, felizes porque são concorrentes, e concorrentes porque são felizes.

Portanto, fábulas que passam a ser itens do acervo que eu estava (e ainda estou) formando, mas também se tornam itens de um *acervo* da crença no indivíduo liberal, em suas várias modalidades. Assim sendo, não me refiro apenas a um agrupamento de documentos, mas também a um *acervo* tal como Foucault propõe. Ele não entende o termo como a soma de textos ou de documentos do passado que uma cultura conservou, não o trata como “testemunho de uma identidade mantida”, nem como “as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição”.

O que seria, então, o arquivo? “Trata-se (...) do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou simplesmente a sinalização, no nível das performances verbais, do que se pode desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas”. As coisas ditas aparecem graças a um jogo de relações no próprio *nível discursivo*, conforme *regularidades específicas*. Sendo assim, emerge um procedimento metodológico muito claro: “não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz” (Foucault, 2009, p. 146). Se fosse possível resumir, poder-se-ia dizer que o arquivo “é a lei do que pode ser dito”. Aí estão as condições de possibilidade para que as coisas ganhem determinadas formas de existir. (Foucault, 2009, p. 147-148)⁶

5. No tempo, pelo tempo e apesar do tempo

Em 2017, no *II Colóquio História e Narrativa*, apresentei sumariamente a experiência da oficina de 2016, e passei a apresentar outros materiais desse arquivo fabuloso. Por exemplo: o texto tirado da rede “Não existe almoço grátis”.

Na metade de uma aula, em uma universidade, um dos alunos, inesperadamente perguntou ao professor:

— O senhor sabe como se capturam os porcos selvagens?

6. Na formação desse acervo, agradeço a generosa colaboração dos professores Antônio Luiz Macêdo e Kênia Sousa Rios, do Departamento de História da UFC.

O professor achou que era uma piada e esperava uma resposta engraçada. O jovem respondeu que não era uma piada, e com seriedade começou sua dissertação:

— Para capturar porcos selvagens, primeiro localiza-se um lugar na floresta que os porcos selvagens costumam frequentar, e ali coloca-se um pouco de milho no chão, diariamente.

Assim, os porcos selvagens vêm diariamente para comer o milho “grátis” e, quando se acostumam a vir diariamente, você constrói uma cerca no entorno do local, onde eles se acostumaram a comer, um lado de cada vez... Aí, quando eles se acostumam com a cerca, eles voltam para comer o milho, e você constrói outro lado da cerca...

Eles voltam a acostumar-se e voltam a comer.

Você vai construindo a cerca no entorno, pouco a pouco, até instalar os quatro lados do cercado em torno dos porcos.

No final, instala uma porta no último lado.

Os porcos já estão habituados ao milho fácil e às cercas e assim começam a vir sozinhos pela entrada.

É aí que você fecha o portão e captura a todo o grupo.

Simple assim, no passo a passo, até que no último segundo os porcos perdem sua liberdade. Eles começam a correr em círculos dentro da cerca, mas já estão presos. Depois, começam a comer o milho fácil e gratuito. Ficam tão acostumados a isso que esquecem como caçar por si mesmos, e por isso aceitam a escravidão.

Mais ainda, mostram-se gratos com os seus captores e, por gerações, vão felizes ao matadouro. E nem desconfiam que a mão que alimenta é a mesma que lhes abate.

O jovem comentou com o professor que era exatamente isso que ele via acontecer no seu país, no seu estado, em sua cidade, com o seu povo.

Governos populistas, em seus projetos ditatoriais, escondidos sob o manto “democrático”, lhes estiveram jogando milho gratuito por tempo suficiente para alcançar a mansidão sistemática.

E cada novo “Governo Salvador” disfarça, em “programas sociais”, suas esmolas, dá dinheiro que tira do bolso do próprio trabalhador, realiza missões, planos, remissão, leis de “proteção”, subsídios para qualquer coisa, expropriações indevidas, programas de “bem-estar social”, festas, feiras ou festivais, uniformes, pão e circo, transporte “grátis”.

Toda essa “gratuidade” que nos oferecem tais vigaristas, disfarçados de políticos, cheia de felicidade para um povo mal acostumado com as migalhas do milho fácil e “gratuito”, roubam-nos a capacidade de sermos críticos, pensantes e pessoas empreendedoras. No entanto, claro que nada nos saiu “de graça”. Logo, “não existe almoço grátis”!

Finalmente, se você se dá conta de que toda essa maravilhosa “ajuda” governamental é um problema que se opõe ao futuro da democracia no nosso país, deverá compartilhar esta mensagem.

Algo do Brasil no século XXI, com certeza. Mas não apenas isso, porque não será descabido comparar essa fábula do Whatsapp com um apólogo que Gustavo Barroso publicou por volta de 1930. Intitulado “Liberdade e igualdade”, o apólogo conta que, durante uma caçada, o rei Bharam Gur ficou magoado porque chegou a uma aldeia, mostrou que estava cansado e faminto, mas ninguém se dignou a oferecer hospedagem. Magoado e, além disso, irritado, o

rei mandou seu ministro destruir o povoado. O meio que o ministro usou para cumprir a ordem do rei foi inusitado, mas, antes de tudo, instrutivo, tal como esse tipo de narrativa deve ser.

O mobed certo dia surgiu na aldeia e convocou os habitantes na praça principal, dizendo-lhes que, por amá-los muito, o rei resolvera decretar que eram todos nobres, que não deviam mais obediência a pessoa alguma e que eram todos iguais.

Partiu sob as aclamações daquela gente.

Desse dia em diante, não houve mais na aldeia autoridade nem respeito. Os moços cortaram a cabeça dos velhos para poderem agir sem recriminações. Todos se engalinhavam. A anarquia campeou. Ninguém trabalhava. Reinou fome. E os ajuizados fugiram para melhores terras.

Um ano depois, Bahram Gur passou ali e, vendo a desolação reinante, evocou a antiga beleza da aldeia, penalizado. E indagou ao mobed astuto como reduzira a tão desgraçada condição aquele lugar. O ministro sorridente respondeu-lhe:

— Senhor, não derramei uma gota de sangue nem fiz passar por aqui os elefantes de guerra. Somente em vosso nome decidi que nesta aldeia houvesse o que o povo mais deseja: liberdade e igualdade. (Barroso, s/d, p. 46)

O título do livro é *Apólogos orientais* (moralidades e fábulas). Algo redundante, já que apólogos, moralidades e fábulas são quase sinônimos, a depender do caso. Mas o que quero destacar não é isso, e sim o que isso tem a ver com a edição do livro. O jogo de palavras semelhantes decerto guarda relações com o mercado editorial, na medida em que o livro está na série 3 (Lendas Curiosas) da coleção “Biblioteca da Adolescência”, cuja publicidade inserida nas últimas páginas garante que “cada volume contém um assunto completo” e que se trata de uma “leitura sã para meninos e moços”. Tudo indica que o chamado “público-alvo” é o estudante, que deveria se guarnecer com “livros de leitura” a partir de orientações escolares. Algo que se assemelha aos intuitos editoriais do livro de Olavo Bilac citado há pouco.

6. Para não dizer que eu não falei do método

Vitória levantou-se e foi para a casa, sem se voltar, sem mostrar o menor sinal de ofensa ou de despeito. Nico alcançou-a de um salto, e perguntou-lhe com inquietação

— Que tem você

Vitória fez um visível e penoso esforço para responder com naturalidade:

— Nada. Apenas perdi o meu papel e fiquei sem tempo de preparar outro.

Cornélio Pena

Para ter o efeito didático que eu espero na formação desse arquivo, venho acolhendo materiais variados, de diferentes “épocas”, cujos enredos permitam a

ação do pensamento histórico sobre mudanças e permanências na *história magistra vitae*. Não qualquer *historia magistra vitae*, e sim aquela que é subordinada aos procedimentos da ficção, mais precisamente aquela que é articulada em elementos da narrativa fabular.

As moralidades mudam e permanecem — eis o problema de partida. Por isso, torna-se impossível propor exercícios de análise sobre uma só fábula. É sempre a construção de uma série, a ser posta e reposta no tempo, pelo tempo e apesar do tempo. Mas, se é sempre uma série de fontes, a série nunca é apenas a expressão de valores existentes a priori. A fábula, tal como eu estou a tratá-la, constitui um dispositivo de poder que funciona nas relações sociais, fazendo-as existir por certas vias e não por outras, dotando-as de orientações, expectativas e censuras, fundando-as em determinadas conexões entre passado, presente e futuro.

Assim, entendo que o poder da *historia magistra vitae* (como qualquer outro poder) não apenas se expressa, não apenas comunica. O que o poder realiza nunca é, simplesmente, uma comunicação, porque comunicar sempre implica fazer funcionar. As fábulas, nessa perspectiva, são peças de uma maquinaria sem fim, com engrenagens que se multiplicam e se desfazem, articuladas em certos pontos e desarticuladas em outras, ora em movimento, ora em repouso, capazes de produzir som e silêncio, ao mesmo tempo. Tudo para não acontecer aquilo que aconteceu com a personagem de Cornélio Pena citada no início. Tudo para ninguém perder seu papel por muito tempo.

7. Por outro lado

A tarefa da arte não é de dar um relato à sociedade para organizar sua diversidade, mas valorizar o iminente onde o dissenso é possível. (...) Talvez haja uma ética para esta estética sem relato. Ela não se formaria harmonizando patrimônios de culturas discrepantes, mas acompanhando esses DJs que fazem fusões, que são os migrantes ou os dissidentes, ou os estrangeiros em sua própria sociedade. Vanguardas outra vez? Não, nem heróis nem profetas.

Garcia Cancline

Se a fábula identifica e convoca roteiros, para que cada um saiba cumprir seu papel, não é de se estranhar que ela continue em pauta como recurso escolar, e tenha se transformado em estratégia de autoajuda e de outras manipulações via Whatsapp ou Facebook. Pela mesma razão, não é de se estranhar que a fábula venha seguindo caminhos diferentes, longe dos intuitos declaradamente didáticos e ainda mais longe das más intenções que, de maneira explícita ou camuflada, justificam as desigualdades sociais com o avanço de novas e velhas

artimanhas de controle das subjetividades, em nome de determinada liberação do “sentimento de si”, mais ou menos no sentido que Vigarello deu a esse termo (Vigarello, 2016). Refiro-me, nesse caso, à fábula que se transforma em matéria prima da criação literária, transformando-se, inclusive, em fábula sobre a fábula, como se a fábula entrasse em um jogo de espelhos. Aqui, citei quatro fábulas que passaram por essa transfiguração literária. Duas de Monteiro Lobato, uma de Bruno Schuler e a outra de Paulo Paes. E para ir encaminhando o encerramento desse relato, vale a pena transcrever mais uma fábula de Paulo Paes, que, por vias específicas, coloca em pauta o problema ao qual Garcia Cancline se refere, em seu livro sobre as condições do relato na estética contemporânea. A fábula de Paulo Paes não fez parte das atividades didáticas às quais venho me referindo, mas certamente fará.

Cigarra, Formiga & Cia.

Cansadas de seus papéis fabulares, a cigarra e a formiga resolveram associar-se para reagir contra a estereotipia a que haviam sido condenadas.

Deixando de parte atividades mais lucrativas, a formiga empresou a cigarra. Gravou-lhe o canto em discos e saiu a vendê-los de porta em porta. A aura de mecenas a redimiu para sempre do antigo labéu de utilitarista sem entranhas.

Graças ao mecenato da formiga, a cigarra passou a ter comida e moradia no inverno. Já ninguém a poderia acusar de imprevidência boêmia.

O desfecho desta refábula não é róseo. A formiga foi expulsa do formigueiro por lhe haver traído as tradições de pragmatismo *à outrance* e a cigarra teve de suportar os olhares de desprezo com que o comum das cigarras costuma fulminar a comercialização da arte. (Paes, 2008, p. 490)

Isso quer dizer que a coleção à qual me referi não se limita a uma coleção onde cada peça se produz no imaginário capitalista e a ele retorna sem cessar, alimentando-o conforme convém. Para ter efeito didático — como é a minha intenção já mencionada —, também venho colecionando essas fábulas que recebem um tratamento literário além e aquém das didáticas. Não chegam a ser anti fábulas, porque se assim fossem não seriam arte e sim uma mera contraposição. O trabalho da literatura, vale lembrar, convoca práticas de ficção em fuga. Ou para ser filosoficamente mais rigoroso: a produção literária, nessa perspectiva, não se conforma às palavras de ordem ou aos imperativos da informação, pois consegue de alguma madeira atingir a instabilidade sutil do “ato criador”, tal como pensou Deleuze (2016) e, ao mesmo tempo, tal como Deleuze foi analisado e complementado por Agamben (2018).

Assim sendo, o *arquivo* vai das fábulas que evocam ou convocam papéis até às fábulas que se perguntam sobre o que é um papel, e quais as implicações que

cada papel pode ou não suscitar. Sendo assim, a persistência da *historia magistra vitae* que tem no mundo fabuloso poderá, decerto, contribuir para se pensar sobre o poder e a potência da pouco reconhecida persistência da *historia magistra vitae* que se faz com os fatos concatenados pela história como disciplina conduzida por teorias e métodos que lhes são próprios, e legitimada por pares. Repensar a ética das configurações disciplinares e as relações de poder e potência da história a partir da interdependência entre fatos e fábulas não faz mal a ninguém, a não ser àqueles que têm má vontade para perceber ou explicitar as implicações políticas que se articulam no “conteúdo da forma” (White, 2010).

■ Bibliografia citada

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o ato de criação?”. In: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BÂ, Amadou Hampatè. “A tradição viva”. In: Joseph Ki-Zerbo (ed.), *História Geral da África*, volume I. Comitê Científico Internacional da UNESCO para a Redação da História Geral da África, segunda edição, revisada, Brasília: UNESCO, pp. 167-212.
- BARROSO, Gustavo. *Apólogos orientais* (moralidades e fábulas). São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo, s/d.
- BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia., 1904.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato*. Antropologia e estética da iminência. São Paulo: Editora da USP, 2016.
- ESOP. *Fábulas de Esopo*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre, L&PM, 2006.
- DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Org. de Frank Barat. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DE CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? [1987]. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Editora 34, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FREUD, Sigmund. “Moisés e o monoteísmo”. Três ensaios (1939 [1934-38]). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume XXIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- HOMERO. *História*. Primeiro Volume. Tradução de J. Brito Broca. Rio de Janeiro, W. M. Jackson Inc. Editores, 1952.
- LOBATO, Monteiro. *Fábulas e histórias diversas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1947.
- PAES, José Paulo. *Olha o bicho*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Socráticas*. [2001]. In: *Poesia completa*. Apresentação de Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PENNA, Cornélio. *Dois romances de Nico Horta*. Rio de Janeiro: Artium, 2000.
- RANGEL, Alexandre. *Fábulas de Esopo para executivos* — recontadas por Alexandre Rangel. São Paulo: Original, 2006 p. 64-65.
- ROCHA, Justiniano José da. *Coleção de Fábulas imitadas de Esopo e de LaFontaine*. Décima primeira edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1927.
- SCHULER, Donald. *Refabular Esopo*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- WHITE, Hayden. *The content of de form*. Narrative discourse and historical representation. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- WHITE, Hayden. *The fiction of narrative: essays on history, literature and theory, 1957-2007*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si*. História da percepção do corpo. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

A imagem transfigurada: Cinema Novo, realismo cinematográfico e a apropriação documental da realidade (1959-1963)

■ JAISON CASTRO SILVA¹

As práticas de cinema no Brasil viviam uma situação ímpar na virada da década de 1950 para os anos 1960. Diante da segunda falência dos estúdios paulistas de produção, em 1959, o impulso nacionalista e a chegada de novos equipamentos ao país, além de uma crescente intervenção do Estado na área, o cinema nacional passava por uma fase de transformação identitária.

Nesse ínterim, o cinema independente adquiria cada vez mais espaço, marcado tanto pelo embate entre “novos” e “velhos”, quanto por uma nova concepção de técnica e de abordagem da realidade. O Cinema novo surgia nesse cenário como movimento que seria marcado, em um primeiro momento, principalmente pela bandeira da oposição ao que se tinha realizado na década anterior em termos de cinema no Brasil. A missão do novo cinema, dessa maneira, seria reagir frente à derrocada das investidas industriais paulistas no modelo Vera Cruz, estabelecendo um modo de fazer cinema alternativo que combinasse o teor político, a denúncia social e as elevadas apostas formais e estéticas do cinema moderno mundial.

Não mais se tratava de buscar apenas temas da brasilidade, como nas intenções da crítica nacionalista de um período imediatamente anterior, como nos ensaios de Alex Viany ou nos debates dos Congressos de Cinema (1952-53), mas de realizar pesquisa estética e formal para estabelecer uma forma fílmica capaz de fazer jus, conforme o vocabulário da época, a uma realidade pouco apta a embelezamentos cinematográficos ou a uma fotografia e iluminação tecnicamente esmeradas.

O que poucas vezes é lembrado e que gostaríamos de salientar nesse artigo, é que as primeiras investidas desse novo cinema se encontram no documentário. A aspereza da concepção de realidade herdada pelo cinema do pós-guerra,

1. Doutor em história social – Universidade Federal do Ceará (UFC)/Indiana University. Professor colaborador (PPGH/UFPI). Professor do Instituto Federal (Campus Campo Maior, Piauí).

principalmente o Neorealismo italiano, era transposta para o cenário nacional, eivado de otimismo desenvolvimentista, em documentários como “Aruanda” (1959), de Linduarte Noronha, e “Arraial do Cabo” (1960), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. Desse modo, enquanto o Neorealismo já perdia repercussão internacional, suplantado pela *Nouvelle vague*, por exemplo, os cineastas brasileiros despertavam para a escola de Roberto Rossellini, em um exercício de cosmopolitismo situado que não contrariava, pelo contrário, coadunava-se, com o furor nacionalista por alguns manifestado.²

Desse modo, quando o Cinema novo se consolida na ficção em longametragem, o caminho de acesso à realidade já estava pavimentado por seus precursores no gênero documentário. Alguns de seus maiores exemplares, como “Barravento” (1961) e “Vidas Secas” (1963), bebem nessas fontes para compor um cenário de desolação e miséria social que a câmera cinematográfica tinha a obrigação de não mais se esquivar, sob pena de que uma extraordinária camada de nossa realidade continuasse no anonimato cinematográfico.

Ansiedade pelo real na imagem cinematográfica

O esforço identitário em relação ao cinema brasileiro, naqueles anos do começo da década de 1960, girava em torno, principalmente, de um determinado eixo de expectativas. A próxima safra de filmes deveria ser resultado de um processo de amadurecimento histórico e produzida em nova chave.

Para atender a essa necessidade primária, um grupo de jovens cineastas estava oferecendo suas primeiras contribuições. Seus integrantes eram provenientes do público cinéfilo que se reunia nos clubes de cinema do Rio de Janeiro, principalmente no Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) da União Metropolitana dos Estudantes (cf. Rocha, Santos, Viany, 1965). Capitanado pelo decano Nelson Pereira dos Santos e por Glauber Rocha, jovem baiano, recém-chegado à então capital do país, o grupo, além de Paulo César Saraceni, Mário Carneiro, Gustavo Dahl, Miguel Borges e Leon Hirszman, o grupo se reunia para propor novos rumos para o cinema brasileiro.

As discussões giravam essencialmente em torno da produção com poucos recursos, em um primeiro momento, de curtas-metragens, que tivessem como principal papel a intervenção crítica na realidade nacional. Eles estabelecem, então, um projeto de afirmação, que tem como síntese uma necessidade de

2. A concepção de cosmopolitismo que aqui fazemos uso, um lançar-se para além das fronteiras, investindo na abertura de sentido entre diferentes nações e culturas, não necessariamente contraria o nacionalismo, como faz a abordagem tradicional do fenômeno cosmopolita. Nacionalismo e cosmopolitismo, assim, não são excludentes, mas complementares (Harvey, 2009). Talvez o suficiente para perturbar coordenadas excessivamente ossificadas na abordagem do tema na cultura brasileira.

conhecimento da realidade para que a mudança social ocorra. Pode-se observar, como foco principal, a necessidade de conhecimento em relação à sociedade brasileira em suas situações-limites: a pobreza, a fome e as dificuldades sociais. Implicitamente, regiões distantes dos grandes centros, cujo exemplo paradigmático seria o Nordeste, tornar-se-iam palco privilegiado dessa experiência antropológica de conhecimento do outro, mesmo que esse outro se apresentasse interno. A ausência de conhecimento dessa realidade pela população dos centros de poder do país, uma deficiência socioeconômica e, ao mesmo tempo, epistemológica, apenas reforçava a constatação e a consciência de nosso subdesenvolvimento (Bernardet, 2003).

Naqueles filmes, os requintes técnicos seriam propositadamente descartados para uma percepção crua e árida de uma realidade por si só inóspita; uma forma de abordagem, portanto, em consonância com as próprias condições de existência do objeto a ser capturado. Abria-se a perspectiva de um cinema que faria da precariedade de sua própria precária situação de produção uma forma cinematográfica (Xavier, 2007).

Neorrealismo, um modelo para o cinema nacional?

Na década de 1950, o Neorrealismo e os pressupostos de cinema pregados por Cesare Zavattini, roteirista do cinema italiano, eram elementos constantes nas críticas cinematográficas brasileiras. Umberto Barbaro e Guido Aristarco, na ala dos teóricos, e Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica, na dos cineastas, também eram nomes bastante citados.

Com o tempo, uma concepção fenomenológica de realismo defendida por Andre Bazin e pelos neorealistas passou a fazer parte, ainda que de modo difuso, do vocabulário de nossos cineastas e do corpo de ensaios que compõem a nossa crítica. Esse legado compreende algumas das maiores heranças da modernidade no cinema, como as experiências radicais de montagem e, de modo essencial, uma relação, qualitativamente renovada, entre o aparato cinematográfico e a própria realidade que se estabelece como objeto. A concepção de montagem como *decoupage*, vinda da crítica francesa, tornava-se, para muitos, a única forma legítima de preservar o *substratum* humano que era alvo de uma câmera de cinema moderna (Bordwell, 1999; Stam, 2003).

Conforme Bazin, crítico de cinema do *Cahiers du Cinéma*, teórico e defensor de um realismo cinematográfico, a câmera deveria “não intervir e deixar que a realidade confesse o seu sentido” (Bazin *apud* Xavier, 2008, p. 75). As ressonâncias desse ideal de respeito à continuidade da realidade –

através de planos-sequência, por exemplo – contra uma manipulação abstrata da mesma – em que predominam o excesso de cortes e a montagem – tiveram uma repercussão altamente disseminada entre uma parte dos cineastas e críticos de cinema do Brasil. Na prática de cinema aqui realizada, porém, todos esses referenciais surgem extremamente mesclados, desenvolvendo novas abordagens, ainda que tributárias das práticas internacionais, o que expõe o “caráter sintético” de um “novo cinema moderno dos anos 1960” (Xavier, 2008, p. 97).

É importante frisar que esse influxo internacional nas práticas de cinema locais não era visto com bons olhos por muitos homens de cinema do Brasil. A apropriação de valores internacionais, naquele momento em que a bandeira do nacionalismo se afirmava em nossa prática de cinema, apresentava-se para alguns críticos como um assombro (Bernardet, Galvão, 1983). Mas se fazia impossível esquivar de alguns pontos importantes.

Diante disso, faz-se necessário estar atento à instabilidade rítmica inerente a esses tempos próprios, aos elementos de passado e futuro encerrados nesse presente particular. Descrevemos aqui tempos da palavra “nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro” (Koselleck, 2006, p. 14). Nas páginas da *Revista de Cultura Cinematográfica* (RCC), um dos maiores periódicos de debate cinematográfico do Brasil, publicado em Belo Horizonte, tendo circulado entre 1957 e 1963, podemos ver alguns desses entrelaçamentos temporais. O foco dos ensaios de cinema, desde o pós-guerra até meados dos anos 1950, passava a ser o registro do real, longe dos estúdios, em meio ao burburinho das ruas e da cidade, agregando-se a uma prática de cinema com ambições artísticas e que se tornava um fenômeno mundial, a *Nouvelle Vague* (a nova onda) francesa, tendo Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard em primeiro plano.

Esse conjunto de manifestações, junto a crise do cinema americano, parecia promover um novo paradigma, que, aparentemente, significava o sepultamento dos modelos dos estúdios. Em um vocabulário baziniano, o estúdio parecia represar as forças do real, que só a filmagem *in loco* permitia captar. Portanto, numa época em que fugir ao registro da realidade local, confinar-se nos estúdios e recursar-se a ir para a rua era ser um desertor do real, a insistência nos modelos dos estúdios automaticamente tornava, para esses críticos, o filme defasado, por fora das últimas tendências do cinema mundial (Valverde, 1960; 1961).

A referência secreta, ainda que negativa, do modelo proposto por determinados críticos da RCC, era a Vera Cruz. Os estúdios paulistas, fundados

por Franco Zampari, que, a partir de 1949, prometiam se tornar a seara dominante da produção cinematográfica brasileira, enfrentaram uma primeira falência em 1954 e, apenas cinco anos depois, a Brasil Filmes, sua sucessora, também fechava as portas, após produzir aproximadamente mais uma dezena de películas. Explicar o insucesso da companhia paulista era também usar o seu exemplo como trampolim para um novo cinema nacional, filtrando as experiências negativas para, enfim, encontrar um rumo mais adequado a nossa produção, fazendo uso, de modo inconsciente, da antiga concepção de história como “mestra da vida” (Koselleck, 2006).

Entretanto, a óbvia orientação católica da RCC, principalmente na fase em que Elísio Valverde (1960; 1961) foi o editor, deixava claro uma desconfiança em relação à *Nouvelle vague*, considerada excessivamente iconoclasta e pouco afeita aos valores cristãos por conta, principalmente, de filmes polêmicos como “Os Amantes” (*Les amants*, FRA, 1958). O que deixava entrever que o Neorrealismo, que já arrefecia em seu impacto internacional, permanecia um modelo forte para o cinema brasileiro, em parte, graças a seu potencial para um cinema cristão. Sua apropriação mostraria-se adequada para a nossa realidade, em um exercício de cosmopolitismo seletivo, que, assim, seria capaz de inspirar uma renovação frente ao vácuo deixado pela ausência da produção industrial paulista.

O filme “Rio, Quarenta Graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, seria apontado, então, como caso exemplar de assimilação positiva dos influxos estrangeiros. Junto com “Rio, Zona Norte” (1957) e um jamais realizado outro filme que deveria se chamar “Rio, Zona Sul”, Nelson Pereira planejou realizar uma trilogia sobre a realidade dos morros no Rio de Janeiro. Aqueles filmes independentes, precursores do Cinema novo, inegavelmente consistiam, para a recepção da época, em claras manifestações da “influência” do Neorrealismo no Brasil (Fabris, 1994).

É hora de chegar a uma conclusão mais realista. Temos que colocar o cinema numa perspectiva mais ampla que o faça participar da realidade brasileira. Fazê-lo, crendo na eficácia de sua expressão e profundidade de seu alcance. (...) procurando métodos mais simples e despojados. Voltar às realizações de baixo custo, despreziosas em seu sentido intelectual e que *Rio, 40 Graus* é o exemplo mais consciente. *Pensar, finalmente, nos termos que partiram de Roberto Rossellini e que fizeram nascer o maior movimento do cinema contemporâneo: neo-realismo* [sic]. (Fonseca, 1961, p. 23, itálico nosso)

No trecho acima, José Alberto da Fonseca, editor da RCC pós-1961, convoca o cinema brasileiro às fileiras do Neorrealismo, caracterizado como um cinema de baixos recursos, portanto realizado a partir de métodos “simples

e despojados”, ideais à condição de penúria e falência industrial que o cinema brasileiro enfrentava. O Neorrealismo inaugurado pelo cineasta de “Roma, cidade aberta” (*Roma, Città aperta*, ITA, 1945), com seus atores não profissionais, paisagens naturais, filmagem fora dos estúdios e abordagem de temas sociais, afirmava-se como um modelo desejável.

O Neorrealismo apenas poderia se tornar um paradigma caso disfarçado, uma vez que Fonseca conclama a “pensar nos [mesmos] termos” de Rossellini e não exatamente seguir o padrão instuído para um outro tempo e lugar. O que equivale a dizer que as premissas serão as mesmas, desde que se estabeleça uma semelhança entre as duas realidades, o Brasil 1960-1962 e a Itália pós-1945, de baixos recursos e abundante em uma realidade social repleta de sofrimento disponível para o captar da câmera.

Desloca-se, portanto, o Neorrealismo da posição de *modelo*, na concepção estrita da palavra, afirmando apenas que partir dos mesmos pressupostos seria chegar a resultados similares, o que pressupõe inclusive uma concepção de realidade (e de realismo) límpida e transparente, que a potência da câmera irá necessariamente capturar, desde que guiada por princípios estritamente corretos. Fala-se, portanto, de uma imagem transfigurada, para usar a expressão de um crítico da época (Viana [1966], 2004).

Simultaneamente, assegura-se que o Neorrealismo não é apenas uma “influência” no sentido tradicional, mas uma confluência de condições e circunstâncias, tom que se repetiria em diversos manifestos e críticas para evitar, em consonância com uma prática de cinema preocupada com a representação dos problemas sociais nacionais, o possível dano de questões e fórmulas diretamente importadas do estrangeiro (Bernardet, Galvão, 1983).

Um jogo de semelhanças que estabelecia uma relação de interdependência entre duas realidades distantes, arremessando a imagem para além das fronteiras nacionais, promovendo um cosmopolitismo que rearruma as coordenadas temporais (Beck, Sznajder, 2006). A ansiedade por um cinema autenticamente nacional, para emular as palavras da época, é operacionalizada pela digestão de um elemento do campo de experiência do passado cinematográfico recente, o Neorrealismo italiano, fundando uma visualidade singular e epocalmente situada (Meneses, 2003).

O despojamento realista em Aruanda

O despojamento, palavra que se firmava como uma moeda de troca comum nas descrições do cinema de então, materializava-se nas primeiras

experiências cinematográficas que promoviam a transfiguração do corpo de imagens neorrealistas em sua transposição para o Brasil. Uma imagem despojada, no sentido de liberada de refinamentos técnicos e exigências industriais de produção e de qualidade, seria a marca desse novo sistema de produção.

No contexto da VI Bienal do Museu de Arte Moderna (MAM-SP), em 1961, os cineastas Glauber Rocha, então crítico de cinema do *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, e Paulo César Saraceni estabeleceriam um lema para essa prática: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (Rocha, 1961 p. 30). Tal *slogan*, que se tornaria seminal na prática de cinema do Brasil, pregava um cinema de “ideias”, mas principalmente um cinema que se distanciasse do modelo industrial dos estúdios. Nas palavras de Glauber, optar pelo ofício cinematográfico consistia em tomar uma decisão: “entre minha ambição [pessoal] e uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias, ideias que não fossem minhas frustrações e complexos pessoais, mas que fossem universais” (Rocha [1979], 2004, p. 48).

Ativos politicamente, os participantes do Cinema novo se caracterizam pelo tom provocativo, pautado pelo não temor a polêmicas, e por defender um cinema intelectual e engajado. Eles sustentavam, nessa linha, uma prática de cinema que estivesse em conflito com aquilo que a técnica e a indústria representavam para o país, tanto do ponto de vista ideológico, vínculo a um sistema de produção capitalista e de exploração, quanto estético, o confinamento dos estúdios em confronto com o arejamento das filmagens *in loco* e a conseqüente liberdade que isso acarretava. O fantasma da Companhia Cinematográfica Vera Cruz se fazia bastante presente, por isso, o novo cinema nutria uma imagem de desejo estabelecida em uma paradoxal e impossível aproximação com um cinema artesanal e o conseqüente afastamento do cinema industrial (Dahl, 1960).

Por ocasião, ocorre a primeira mostra de filmes, quase todos documentários em curta-metragem, que inaugura essa nova relação da câmera cinematográfica com a realidade nacional (Andrade, 1999). Entre os filmes exibidos na Bienal, saliente-se a importância de “Aruanda” (1959), realizado por Linduarte Noronha, um jornalista ligado ao cineclubes paraibano (da esquerda católica), que trabalhou para a revista *O Cruzeiro*. Financiado pelo Instituto de Pesquisas Sociais Joaquim Nabuco e realizado com o apoio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), “Aruanda” é a junção de diversos caminhos do cinema brasileiro e um ponto de inflexão que constitui a base de muitas opções formais e temáticas para o cinema que se seguiria.

Glauber Rocha seria um dos maiores responsáveis pela divulgação daquele documentário no meio cinematográfico através de uma entusiástica recepção, defendendo o filme como o pioneiro de uma nova linguagem de cinema. Para Rocha ([1963], 2003, p. 145), a fotografia de “Aruanda” era um marco, “sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores, princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica”. Além disso, o cineasta assegurava:

Fiquemos certos de que *Aruanda* quis ser *verdade antes de ser narrativa*: a linguagem como linguagem nasce do real, é o real, (...) entram na *imagem viva*, na *montagem descontínua*, no *filme academicamente incompleto*. *Aruanda* inaugura assim o documentário brasileiro. (Rocha [1963], 2003, pp. 145-6)

“Aruanda”, porém, distante do mito de filme primitivo, alimenta-se também de um veio industrial e institucional da nossa prática de cinema. De acordo com o próprio Noronha, em depoimento recente, Alberto Cavalcanti teria incentivado, por carta, a realização do documentário. O diretor brasileiro radicado na Europa, que esteve no Brasil para administrar a Vera Cruz e produzir poucas películas em solo brasileiro, teria incentivado Linduarte a cantar a própria terra a fim de alcançar a esfera internacional: “*Faça*, ninguém nunca ouviu o farfalhar dos coqueiros nordestinos na Europa, nem o marulhar das ondas dessa parte do Atlântico”. A respeito da recomendação, eivada de internacionalismo de Cavalcanti, Noronha retrucava, com os pés fincados na terra para alcançar a universalidade: “Quer dizer, é o negócio da terra. É aquela coisa do Tolstoi [que dizia], *escreve sobre tua província*” (Noronha, 1999, pp. 52-55).

O crítico Jean-Claude Bernardet insere o evento como a oportunidade de uma continuidade de análise, que viria a ser somada a outros artigos já publicados no *Suplemento Literário* daquele jornal sobre as recentes investidas dos cineastas brasileiros no terreno do documentário (Bernardet, 1961a; 1961b, 1961c). Bernardet também faria relações de “Aruanda” com o regionalismo, o que se tornaria também um tropo comum aos cinemanovistas, a comparação da produção a que o grupo se dedicaria à literatura regionalista da década de 1930. Mas para o crítico de origem belga, o filme consegue ir além do regionalismo, justamente pelo “sentimento do autor em relação à vida desta região”, cuja intensidade iria além de mera busca do “verismo”. Linduarte Noronha e seu filme manifestariam um componente telúrico, um inconfundível “sentimento do solo” (Bernardet, 1961c).

A iluminação estourada de “Aruanda”, obtida sob intensa quantidade de luz natural, condições que tornavam difícil obter uma fotografia cinematográfica que pudesse ser vista na tela, também impressionou profundamente as plateias

intelectuais da época. Para alguns, aquele contraste entre figuras humanas e paisagem, que valoriza o fundo e transforma os personagens em silhuetas, ou, ao contrário, faz com que a luz incida em cheio no rosto dos personagens e transforme o fundo em uma gravura, que se tornaria um dos elementos estéticos peculiares do Cinema novo em sua primeira fase, teria seu substrato nesse filme, cuja iluminação e opção de fotografia estava a cargo de Rucker Vieira.

O estudioso Alexandre Figueiroa (2002, p. 51) acrescenta ainda que, apesar da aura de “primitivo” e “autodidata”, cujo trabalho não teria se alimentado de nenhuma fonte em particular, “a fotografia de Rucker Vieira apresenta influência da Vera Cruz na sua composição formalista” tanto de “quadro” quanto “de movimento”, o que vai contra a “mitologia” apregoada no período. O fotógrafo contou ainda com o apoio de Humberto Mauro e do INCE, então especializado em documentários.

“Aruanda”, assim, torna-se elemento fundamental de um complexo mito de origem da fundação de um novo cinema brasileiro, com a imagem de desejo de um “cinema artesanal”, mas apenas possível graças ao passado do cinema industrial recente. Apesar de não pertencer ao movimento, Linduarte Noronha seria eleito pelos cinemanovistas como um de seus maiores precursores, junto a Nelson Pereira. A película torna-se, assim, desde que fosse acionado o seu campo de experiência em uma chave de apropriação que enfatizasse o seu lado “primitivo” e não-industrial, um elemento de aceleração de tempo, para permitir o advento do novo na cinematografia brasileira.

Arraial do Cabo, o filme fundador

Um dos outros destaques da bienal de 1961 seria o documentário “Arraial do Cabo”, dirigido por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, que toma como objeto uma vila de pescadores, cuja prática artesanal de produção convive com a instalação de uma fábrica local e as inevitáveis alterações no quadro de tradições da população local que isso acarreta.

O filme, que possuía duas versões, uma de 24 minutos e outra de 17 minutos, se tornaria o marco inicial desse momento de renovação do cinema. Apesar da relativamente nula recepção do público interno, o filme seria aclamado internacionalmente, forçando sua avaliação por críticos nacionais. Sua espontaneidade e o meio de produção inovador se alimentavam das ideias que circulavam nos mais diversos debates que mobilizavam a juventude cinéfila. Glauber Rocha, apesar de poucas ressalvas, elogia bastante o filme, em sua coluna de crítica cinematográfica no *Jornal do Brasil* (cf. Zanatto, 2012).

Em um ensaio preparado meses antes da Bienal, o roteirista Cláudio de Mello e Souza revelaria que a oportunidade de trabalhar naquele documentário tornou-se, para ele, a chance ideal para amadurecer determinadas preocupações sobre a nova onda do cinema brasileiro. Mello e Souza apontava, entretanto, que a pobreza de recursos técnicos se fazia apropriada em alguns casos, mas na maioria das vezes não conseguia firmar-se frente à precariedade de condições da produção cinematográfica industrial brasileira. O princípio de filmagem com poucos recursos, “pedra filosofal” de alguns, ainda que dotado da positividade do pragmatismo, consistia em uma “solução [que] ainda não soluciona [sic]”. Sua opção de produção peculiar, em seu ponto de vista, ainda se encontrava atravessada de dúvidas:

Mário Carneiro defendia então [durante a produção], que no caso de ‘Arraial do Cabo’ havia uma coincidência feliz: *a realidade humana e social da região deveria ser constatada ao vivo, o que era imposta pela própria natureza delas. Os aparatos técnicos (se os houvesse) seriam desnecessários e até mesmo prejudiciais à captação de verdades dinâmicas.* O que se colocava como *um problema de produção transformava-se (...) em um sistema de produção. A câmara no ombro seria mais eficaz do que montada sobre um tripé.* Mas a verdade é que tal sistema era, (...) ao invés de uma escolha, com suas conotações de liberdade, (...) uma obrigação a que se teria que obedecer em função do *nosso precário processo de industrialização [cinematográfica]*. Se no exemplo particular de ‘Arraial do Cabo’ este sistema era suficiente, no caso geral dos documentários ele volta a se constituir em problema. (...) [O filme] *expressa uma nova linha de ação e posição dentro da economia de nosso cinema,* cujos resultados foram referenciados pelo sucesso obtido no estrangeiro. *Culturalmente, a meu ver, essa é uma posição perigosa, embora admita que a ação possa transformá-la e levá-la a uma posição de nobreza e influência.* (...) Mas é um filme poderoso e digno, o que contraria a verdade do nosso cinema, que é frágil e amargo. (Souza, 1961, p. 05, itálico nosso)

A novidade da edição e *mise-en-scène* assumidamente subdesenvolvidos, fez com que o filme fosse, segundo Mello e Souza, “enxovalhada[o] de apupos” quando exibido no Brasil. Talvez por isso o roteirista manifestasse tamanho receio em relação àquele novo sistema de produção. Em oposição a tamanha hesitação, o jovem crítico de cinema e integrante do grupo cinemanovista, Gustavo Dahl reage, apenas algumas semanas depois:

Cinema novo e cinema livre, cinema novo e câmara na mão. (...) No Brasil, a única crítica que se ocupa de maneira inteligente e arejada sobre o cinema brasileiro, é a crítica jovem. (...) O único problema realmente importante neste momento em que se adverte que chegou a hora de o Brasil ter cinema: *Qual é o sistema de produção que mais nos convém e que deve ser adotado no futuro?* (...) *Não é justamente no originar-se numa imposição econômica que “câmara na mão” encontra sua maior validade? Não é justamente por ser o método de produção que mais se adapta ao estado atual de nossa estrutura industrial, que deve ser aceito e experimentado?* (...) Não será ele o único capaz de refletir nossa diversidade regional,

permitindo a produção de filmes em todo o Brasil, através da criação artesanal, em oposição à industrial, que significa estúdios e portanto centralização no Rio ou em São Paulo? (...) Não é ele o sistema de produção que mais facilmente permite ao artista reencontrar a sua função anárquica, revolucionária, anticonformista, reveladora, destrutiva e construtiva a um só tempo, e o seu sentido individual e social, geral e particular? Enfim, não é [esse sistema] a solução, *justamente porque é a única solução?* (Dahl, 1961, p. 05, itálico nosso)

Dahl enquadra Cláudio de Mello e Souza entre os velhos que insistiam em fazer crítica de cinema quando aquele terreno já estava renovado pelo frescor da juventude. Além de fazer jus ao padrão de oposição “jovens *versus* velhos”, comum à época, a crítica de Dahl verticaliza a opinião de que um novo momento para o cinema somente seria possível por formas renovadas de prática, o que se fazia com afirmações, estrategicamente interessadas, da juventude como portadora desses necessários valores.

Desde seu título, *A solução única*, o artigo deixa claro que o cinema artesanal não seria uma solução entre as demais, mas concentraria monoliticamente a necessidade e a estrutura disponíveis. Não havia outra opção desde que se quisesse uma produção de cinema independente, tanto do grande capital, quanto empenhada no compromisso com uma arte “anárquica”, “revolucionária”, “anticonformista”, etc. Enfim, uma palavra, o engajamento, encontraria, para esse crítico, suas perfeitas condições de existência em um sistema de produção assumidamente precário e artesanal (cf. Andrade, 1999).

O crítico Jean-Claude Bernardet aponta:

O movimento define-se primeiramente por oposição: opõe-se a todas as manifestações típicas de um estado cultural de subdesenvolvimento: pseudo-estrelismo; pseudofilmes-sérios [sic] (...) cujos temas sejam filosóficos ou formais, ainda que frequentemente tratados com honestidade, são resíduos de uma cultura burguesa importada e que não encontram mais eco no Brasil: pseudofilmes-de-assunto-brasileiro [sic], nos quais a vida nacional é vista com os olhos de fora, o que resulta num folclore de cartão-postal (...). Mas há também um lado afirmativo no grupo: consiste ele em julgar que devemos conhecer a situação brasileira, atuando para mudá-la. Por isso os temas deverão ser sempre sociais. Toda fita que não situar personagens e enredo dentro de um contexto social efetivo será mentirosa. Toda pesquisa formalista de ritmo, alegoria, simbolismo, plástica, toda pesquisa tendo por fim aprimorar a linguagem, tornando-a mais agradável e não mais expressiva da realidade social, é uma fuga (Bernardet, 1961a).

O ensaísta materializava em forma de um programa não oficial as primeiras linhas de um projeto de cinema nacional-popular, que passou a ser denominado “Cinema novo”. Primeiro, o aspecto programático se estabelece por oposição a uma série de filmes “pseudo” nacionais, que, mesmo atravessados de “honestidade” em seus propósitos, seriam “resíduos de uma cultura burguesa”.

Em um segundo momento, estabelece um projeto de afirmação, sintetizado em uma necessidade de conhecimento da realidade para que a mudança social ocorra. Alguns desses aspectos mostrar-se-iam duradouros e, anos depois, seriam consagradas pelos estudiosos do cinema brasileiro como as características básicas do movimento (Neves, 1966; Bernardet [1967], 2003; Stam & Johnson, 1995; Figueiroa, 2004).

Ao enfatizar o lado afirmativo da proposta, podemos apontar algumas dessas características que permanecem em praticamente toda a trajetória histórica do movimento. Abria-se a perspectiva de um cinema que faria da precariedade de suas próprias condições de produção um “significante” para, por meio de uma forma também subdesenvolvida, alcançar uma realidade mergulhada no subdesenvolvimento (Shohat, Stam, 2006, p. 367).

Além disso, Bernardet, eximindo-se de apenas analisar os filmes, propõe, portanto, um programa para o cinema brasileiro. Bernardet apresenta duas características direcionadas não exatamente a nenhuma prática de cinema em específico, mas relacionadas às formas de fazer e à elaboração de práticas e códigos referentes à constituição desse cinema.

Dessa constatação podemos retirar algumas assertivas sobre o período. Primeiramente, a imbricação da prática de cinema com a tarefa do crítico. A palavra escrita servia naquele contexto não apenas de base para o projeto em imagens, mas elemento de reforço mútuo para outras análises, mesmo que o confronto por vezes se mostre inevitável, na proposta de estabelecer uma prática cinematográfica em comum. Em segundo lugar, podemos notar o estabelecimento de um programa *a priori* pela crítica cinematográfica para o que deveria ser o cinema nacional. Bernardet não apresenta suas propostas em aspas, nomeando as fontes, como em uma matéria de jornal. O caráter ensaístico do texto, de fato, reverte-se em uma proposta para o cinema e não apenas em uma interpretação a respeito de um cinema já realizado.

No entanto, em outro de seus ensaios, Bernardet (1961c) apresentara muitas reservas ao filme. Para o crítico, o documentário seria ingenuamente anti-industrialista, de posição política “romântica e tradicional”, além de não conseguir se livrar do peso formal e das “influências” estrangeiras. Para Bernardet, os diretores não conseguiam se livrar de “um ideal estético que lhe é exterior”. O filme seria marcado por “influências” assimiladas apenas superficialmente, como “A terra treme” (*La terra trema*, ITA, 1948), de Visconti (cf. Zanatto, 2012). Ou seja, um projeto que era anterior ao próprio documentário, e, ao mesmo tempo,

uma apropriação de um valor estético estrangeiro, o que, como já dissemos, guarda um sabor de pecado diante das premissas nacionalistas em voga.

No entanto, esse debate entre Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet e Cláudio de Mello e Souza, entre outros, funda e, ao mesmo tempo, oferece relevância e visibilidade a uma prática de apropriação cosmopolita bastante particular, a partir daquela época conhecida como Cinema novo, atravessada de nacionalismo emancipatório e rebeldia juvenil.

Barravento e Vidas Secas, a tessitura do real na ficção

O Cinema novo surge, portanto, primeiramente no documentário e só depois migra para o cinema de ficção, levando alguns daqueles pressupostos, embora sutilmente modificados, para o território ficcional, mas nunca abandonando o ideal de buscar uma linguagem revolucionária, que pudesse expressar a “autenticidade brasileira”, para emular as palavras dos atores sociais em análise.

Ambos os documentários mencionados acima, “Arraial do cabo” e “Aruanda”, portanto, seriam atos de inauguração de um novo tipo de cinema no Brasil, que se notabiliza pela crença na imagem como portadora de uma verdade superior, que só poderia ser acessada pelos recursos de uma linguagem de cinema revolucionária, permitindo desafiar a ordem instituída e o *status quo* vigente.

Esses filmes partilhariam de uma ânsia epistemológica comum, a de revelar aspectos da realidade até então desprezados, sejam aspectos humanos, sejam de uma paisagem específica de determinado contexto. O que, para o Cinema novo, estrutura-se em uma ênfase antropológica ou sociológica que procura descortinar aspectos sociais e culturais pouco valorizados pela sociedade brasileira naquele momento.

Um ideal de cinema que buscava a totalização do barroco, como um constante embate de contrastes, fazendo da literatura regional dos anos 1930 não apenas fonte de inspiração, mas um elemento dinâmico de linguagem, inserido na própria estrutura da imagem cinematográfica. “*O caráter brasileiro deverá passar pelo regional (...) uma relação do homem, do indivíduo, com a sua comunidade original. E isto é genérico no Cinema Novo enquanto pesquisa a cultura popular*” (Gerber, 1982, p. 45 e 56, itálico no original).

Nesse percurso, os cineastas engajam-se em práticas de cinema que procuram o diálogo com as classes populares, voltados para colaborar em um projeto coletivo de mudança social. Além disso, ao assumir esse papel, os cineastas são reconhecidos como porta-vozes de um projeto político para o país,

sendo convidados a prestar sua contribuição a esse ideal de nação e levar, para periódicos e jornais da época, o prestígio internacional prestes a ser conquistado por essa prática de cinema (Bernardet, Galvão, 1983).

Muitos já notaram o caráter híbrido, entre a denúncia social e a ousadia formal, das propostas do Cinema novo. Ismail Xavier (2007), talvez o maior pesquisador dedicado ao estudo dos filmes de Glauber Rocha e do Cinema novo, aponta que, em filmes como o pioneiro “Barravento” (1961), a proposta inicial do filme, a princípio dirigido por Luiz Paulino dos Santos, visava denunciar a religião dos pescadores que protagonizam a narrativa, no caso o Candomblé, como elemento alienante do qual a população deveria se ver livre em busca da emancipação. Essa proposta, apresentada no letreiro inicial do filme, é, no entanto, severamente questionada no desenvolvimento da narrativa.

Com um toque do cinema antropológico de Jean Rouch, a câmera se demora em registrar os movimentos, gestos e em captar a atmosfera do ritual, permitindo a dialetização daquele postulado presente no letreiro inicial da religião como ópio. Dentre os elementos existentes no filme suficientes para perturbar essa assertiva, estão as imagens do filme que apresentam um registro etnográfico de respeito e fascinação pelas práticas afro-religiosas. No circuito próprio da imagem como percepto-sensório apto a realizar caminhos de associação, as imagens cinemanovistas circulam se apropriando de outras imagens e estabelecendo um código visual próprio para serem “lidas”, que não pode ser completamente expresso ou meramente submetido a palavras (Meneses, 2003).

De acordo com Ismail Xavier (2003), porém, o engajamento social e político servia como alibi para um exercício formal em um país de condições sociais tão severas quanto o Brasil. Representar imageticamente os desassistidos, aqueles excluídos pela máquina social impiedosa e através das injustiças historicamente constituídas, tornava-se passo fundamental para evitar o exercício de linguagem cinematográfica gratuito, a armadilha do formalismo e a apropriação indevida dos modelos de arte internacional.

Provavelmente, porém, o filme mais marcante nesse sentido seria “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos. A película assume um aspecto árido e desolador a fim de captar a atmosfera do romance de Graciliano Ramos no qual ele é baseado, não exclusivamente em virtude de um elemento de enredo, mas também devido a um componente visual (Sadlier, 2012).

Em uma concepção de realismo próxima aos influxos bazinianos e realistas que exploramos acima, a câmera de Nelson Pereira procurava recriar, ainda que na

ficção, uma realidade existente da maneira mais documental possível, respeitando o compromisso ontológico do aparato cinematográfico com a realidade, em toda sua crueza e sofrimento.

Para muitos analistas, a fotografia inovadora de Luís Carlos Barreto, também ex-fotógrafo da revista *O Cruzeiro*, assim como Linduarte Noronha, o diretor de "Aruanda", está entre os principais motivos de reconhecimento mundial do filme pelos especialistas. A iluminação agressiva e sem requintes de "Vidas Secas" está, para muitos, em relação direta com a fotografia daquele documentário curta-metragem realizado por Noronha e que tanto mobilizou a crítica durante a VI Bienal.

O esforço fotográfico de ambos os filmes, que procuram representar a paisagem da caatinga sertaneja, distante dos enquadramentos embelezantes, continua a ser um dos aspectos mais enfatizados e elogiados durante a trajetória da recepção crítica do cinema brasileiro. À época, até mesmo o destacado crítico de cinema carioca Ely Azeredo, normalmente adversário dos cinemanovistas, ressaltou: "A concepção fotográfica de Luís Carlos Barreto (...) se impõe como uma das mais felizes e, seguramente, a mais original de nosso cinema" (Azeredo [1963] *apud* Salem, 1987, p. 176).

A experimentação seria tão ousada que, em realidade, o outro fotógrafo da produção, Zé Rosas, seria encarregado de repetir as mesmas cenas com uma iluminação mais tradicional, processo que seria aplicado durante o primeiro mês de filmagens, apenas por cautela. Logo após isso, com a chegada dos primeiros copiões revelados, a inovadora experiência de Luís Carlos Barreto mostrou-se apropriadamente eficaz e a fotografia mais tradicional foi dispensada.

De acordo com Nelson Pereira, a luz não deveria usar filtros, mas sim ser o mais natural possível. O diafragma da câmera seria medido pela luz do rosto e não por um referencial externo presente na paisagem: "De modo que tudo o que vem atrás [do personagem] aparece estourado, aquele branco, transmitindo a sensação de luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga". Os grânulos da imagem então assumem a textura de uma xilogravura: "No primeiro plano, [a imagem] tem textura de gravura, os poros, as cascas das árvores, os galhos, *toda aquela tessitura que existe no sertão (...)*" (Santos *apud* Salem, 1987, p. 164, *itálico* nosso).

O anteparo, aquele elemento técnico presente no *set* de filmagem em que a luz, ao se depositar, resvala, a fim de não estragar a composição da cena, assume, portanto, uma nova função no Cinema novo, em plena reação ao risco

de um formalismo excessivamente abstrato e estetizante. Com efeito, o anteparo metamorfoseia-se, para os cinemanovistas, na própria realidade, totem sagrado a ser reverenciado, capaz de absorver o impacto de qualquer exercício formal, sem ter que inviabilizar a sua expressão em toda a sua complexidade particular.

Considerações Finais

Nos anos 1960, a semântica dos tempos cinematográficos encontra-se erguida através de conflitos de palavras e embates de imagens, em uma ansiedade por compor um cinema nacional de corpo sólido e orgânico, na prática, talvez impossível. Distante dos mitos, que guardam muito de teleologia, a professarem a fundação de um cinema nacional a partir de um ponto de ruptura, o cinema brasileiro que então se forma resulta de um campo cinematográfico híbrido, marcado pela pluralidade e erguido pelos conflitos que constituem sua prática, necessariamente contraditória e não unívoca.

Nesse sentido, os influxos internacionais, seja do Neorealismo, seja de outras práticas, em uma linguagem como a cinematográfica, atravessada de internacionalismos, precisam ser revisitados a partir das disputas nas quais eles eram um alvo privilegiado. Em um contexto de nacionalismo exacerbado, como o que encontramos no Brasil desse período, tal quadro de conflitos assume uma feição peculiar. A “influência” precisava ser transformada em confluência para ser assim legitimada, enquanto outros influxos internacionais, cujos processos de legitimação não eram tão bem-sucedidos, eram peremptoriamente negados. A imagem precisa ser “transfigurada” para que o gesto cosmopolita a ela atrelado seja legitimado.

Nesse sentido, a experiência de confronto da realidade pela câmera efetuada por “Aruanda” e “Arraial do Cabo” sofre uma ampliação em longas ficcionais, ainda que atravessados por registro documental, como “Barravento” e “Vidas Secas”. Todos procuram uma linguagem cinematográfica que pudesse ser identificada como originalmente nacional, embora, para isso, precisassem usar de um cosmopolitismo situado, impossível de ser plenamente percebido pelos atores sociais envolvidos. Disponível apenas para as indagações dos pesquisadores do presente, que voltam seu olhar para o passado, o cosmopolitismo que identificamos é um “salto do tigre” do presente em relação ao passado (Benjamin, 1987, pp. 222-234).

Desse modo, nesse pequeno exercício, tentamos flagrar como o corpo de imagens e palavras que compõem a cultura visual do período encontra-se convulsionado através dessas perguntas, advindas de outro tempo. Nesse sentido,

a adaga afiada do presente insere-se em um conjunto de imagens, cujas chaves de explicação estão em vias de ossificar, provocando uma onda na superfície límpida, perturbando as certezas circundantes, suscitando um turbilhão no corpo do rio.

Com esse gesto, compreendemos que a busca imagética por uma realidade autêntica, escondida sob as camadas de uma realidade injusta, estava atravessada por questionamentos que implicavam soluções ainda que singulares, na verdade, primeiramente pensadas e válidas para outro tempo e lugar. Nesse movimento, promoviam o diálogo entre fronteiras, transfigurando-as, fundando, assim, novas realidades pela aproximação de mundos distantes. Perfaz-se, nessa trajetória, um caminho inevitavelmente cosmopolita.

■ Fontes

- BERNARDET, Jean-Claude. Dois documentários. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 12 ago. 1961a.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Apelo", um documentário. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 30 set. 1961b.
- BERNARDET, Jean-Claude. VI Bienal: Homenagem ao cinema brasileiro. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 14 out. 1961c.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007. (1ª ed., 1967).
- DAHL, Gustavo. A solução única. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 21 out. 1961.
- FONSECA, José Alberto da. Cinema brasileiro: para onde vamos? *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, pp. 18-24, out.-nov. 1961, p. 23.
- NEVES, David E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- NORONHA, Linduarte. Aruanda é um filme autoctone. In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999, pp. 52-55.
- ROCHA, Glauber. Arraial, cinema novo e câmera na mão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1961.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2003 (1ª ed., 1963).
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber; SANTOS, Nelson Pereira; VIANY, Alex. Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 01, 1965, pp. 185-196.
- SOUZA, Cláudio de Mello e. A Condenação do talento. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5. 5 ago. 1961.
- VALVERDE, Elisio. Retrato da Nouvelle Vague: Os primos (Le cousins). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, pp. 29-30, ago. 1960.
- VALVERDE, Elisio. Rossellini, 1959, um farsante. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, pp. 32-42, jul. 1961.
- VIANA, Antonio Moniz. Corpo Ardente. In: _____. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004, pp. 365-367.

■ Bibliografia

- ANDRADE, Rudá. Aruanda, uma experiência marcante. In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999.
- BECK, Ulrich; SZNAIDER, Natan. Unpacking cosmopolitanism for the social sciences. *British Journal of Sociology*, 57, 2006. pp. 1-23.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BORDWELL, David. *On the history of film style*. Massachussets: Harvar University Press, 1999.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo, Edusp, 1994.
- FIGUEIROA, Alexandre. Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no nordeste. *Sessões do Imaginário* no. 08, pp. 50-53, Porto Alegre, PUC-RS, ago. 2002.
- FIGUEIROA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e o mito da civilização atlântica: cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

- HARVEY, David. *Cosmopolitanism and the geographies of freedom*. New York: Columbia, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Mass, Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, EdPuc-RJ, 2006.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço histórico, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *Brazilian cinema*. Expanded edition. New York: Morningside ed; Columbia University Press, 1995.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- XAVIER, Ismail. *Serraão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 07-31.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- ZANATTO, Rafael Morato. Notas sobre a formação do cinema novo – o caso Arraial do Cabo. *Revista da Cinemateca Brasileira*, São Paulo, n. 1, pp. 46-59, set. 2012.

Investigações de um dançarino sutil: Gonçalo M. Tavares e a ficção como prática-pensadora

■ JOSÉ DÉRCIO BRAÚNA*

Um murmúrio ao princípio

Um murmúrio de uma nota de rodapé num texto em que se diz que ciência e ficção, sendo termos correlatos, são palavras perigosas levou-me a outro, no qual se analisa o estatuto da ficção a partir do texto “Moisés e o monoteísmo”, de Sigmund Freud. Nesse segundo texto, intitulado “A ficção da história”, diz-se sobre a “ambivalência” da escrita de Freud, de seu caráter de “jogo” entre a “lenda’ religiosa” e a “construção’ freudiana”, “entre o objeto explicado e o discurso analisador”, em suma, diz tratar-se de uma “*ficção*”, a ser entendida em sua ambiguidade de sentidos: uma produção, fabricação; mas também um disfarce, um embuste. Para o autor do texto, essa ficção de Freud (citando-o) é qual uma “bailarina em equilíbrio instável sobre as pontas” (dos pés). Logo adiante, o autor deixa assente uma indagação, não menos expressiva e instigante: “Eu me pergunto: que inquietante estranheza traça a escrita freudiana no ‘território do historiador’, no qual entra dançando?” Os textos lidos, o primeiro (com sua nota murmurante) e o segundo (com seus dançarinos inusitados), são de Michel de Certeau; foram eles que, pela expressividade da escrita, levaram-me a tornar a suas linhas mais de uma vez, sempre a me perguntar: que significa entrar num território alheio dançando? Que pensar da beleza dessa expressão? Ou, mais propriamente, o que essa beleza escrita faz pensar? Em mim, ela fez pensar muito. Deixou marcas. Tanto que às escrituradas indagações de De Certeau juntei a minha anotada admiração inquieta. Que ainda lá está, testemunhada (marcada, apontada a lápis) nas páginas de cada um desses livros. (De Certeau, 2011, p. 45; De Certeau, 2017, p. 331-333)

Desde então ficaram em meu pensamento questões que a leitura dos textos (primeiro e segundo) fizeram *dançar*, tirando-as do entendimento mais

1. Doutorando em História Social – Universidade Federal do Ceará (UFC). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

pacificamente aceite, estabilizado. Foi muito o tempo em que fiquei a observar esses movimentos de pensamento de De Certeau – que os via como desencontrados, sem que pudesse entendê-los como movimentos de uma coreografia desenhadora de sentidos. Meu pensamento não era capaz de acompanhar a dança.

Isto até a chegada de outras leituras que me puseram diante de outro dançarino. Um *dançarino sutil*. Um *fazedor*² de ficção cujo pensamento e prática escritural podem ser ditos com palavras de sua própria lavra (usadas para dizer do corpo em dança, é certo, mas perfeitamente aplicáveis ao pensamento que esse corpo leva dentro): “INLOCALIZÁVEL INSITUÁVEL INSITUADO” (Tavares, 2001, p. 36). Eis como disse ele do corpo de um “dançarino sutil”; eis como digo eu do pensamento e da prática desse fazedor de ficção, sabedor de que “a forma como os homens olharam para a mesma palavra, ao longo de séculos, varia muito.” (Tavares, 2004, p. 130) As palavras (e as coisas, as práticas, as ideias) que elas nominam *dançam*. Assim sendo, a reflexão que as busque compreender também carece de ser dançarina na forma de sua inscrição temporal.

Aqui se fala de ficção, literatura, história. É sabido que cada uma dessas palavras carrega um sem-fim de sentidos, que no (e pelo) tempo se aproximam, se afastam, se especializam, se ampliam. São palavras-pesadelo para os pacíficos compartimentos dos dicionários (especializados ou não). Além de serem palavras a designarem, no singular de suas inscrições, uma não unidade de uso, pois nominam práticas e artefatos (o fazer e a coisa feita). Não é acaso que os estudiosos dessas áreas digam tratar-se de práticas que brigam com os próprios nomes; são palavras difíceis, *inlocalizáveis*, *insituáveis* e *insituadas* (Derrida, 2014; Koselleck, 2013; Rancière, 2014; Williams, 2007). Saliento, pois, minha atenção a essa antiga querela. No que toca ao par *ficção/literatura*, registro igualmente minha ciência à distinção que se deve fazer de ambas. “O conceito de literatura é diferente do de ficção” (Searle, 1996, p. 160), bem se sabe. Todavia, como também sabido é, os usos, muitas vezes, não respeitam guardas de fronteira. Nos usos, nem sempre a pureza conceitual é rigorosamente respeitada. O que é dizer que, em relação a esse par *ficção/literatura*, ao se tomá-lo em estudo, há que se olhar o uso feito e não somente ao nome utilizado. Isto se diz a fim de esclarecer-se que, neste texto – que aciona outros muitos textos que fazem uso de ambos os termos de modo não estritamente conceitual, mas prático –, não se objetivou

2. Faço uso do termo em alusão ao livro *O fazedor* (1960), de Jorge Luis Borges. E também em consideração a uma expressão cunhada pelo escritor espanhol Enrique Vila-Matas, em seu livro *Perder teorias* (2011), para referir-se a certo “método narrativo” contemporâneo, adepto do gosto por acolher “com hospitalidade várias tendências literárias”, por intertextualizar e transformar tudo o que absorve. A esse método, Vila-Matas nomina de “técnicas borgeanas de trabalho”. (Vila-Matas, 2011, p. 46).

tratar dos meandros das distinções conceituais dos mesmos. Aqui se tratará de usos; é no olhar a eles que se tentará esclarecer o que foi praticado sob os nomes com que foram escriturados.

Atentando a essas questões, a esse enovelar-se de palavras e práticas, usos e sentidos, foi que pude então um pouco melhor compreender os incitamentos à reflexão advindos das leituras de Michel de Certeau e Gonçalo M. Tavares. Dois dançarinos sutis, cientes da inextricabilidade entre a forma e o conteúdo, o que e o como, a fabricação e o produto feito, o fazer e o pensar, enfim. “*Fazer o texto* é *fazer teoria*”, escreveu o historiador; “Adoro a palavra fazer. Fazer é ação”, declarou o ficcionista; “O que me interessa [...] é o ‘romance’ como *prática*, tal como se faz, de acordo com o que diz”, confessa-nos o historiador; “A forma da literatura é já literatura”, compreende o ficcionista. Para ambos, como se lê, pensar a dança das formas é pensar a dança do pensamento, portanto, *fazer* é já *teorizar*. (De Certeau, 2017, p. 362; Tavares, 2004a; De Certeau, 2017, p. 362; Tavares, 2004, p. 117)

Investigações: as formas e o tempo

“O que é uma forma feliz?”, pergunta-se num livro de investigações geométricas. “É a forma que muda com o tempo e não sente angústia. Pelo contrário: alegria”, é a resposta escriturada. Para o autor da obra, uma forma feliz é uma forma que dança, abrindo assim “novas possibilidades” a seus limites; é uma forma “feliz com o tempo (dançarino)” que lhe dá movimento; em suma, feliz é a forma que se *transforma*. Se formos concordantes com este senhor investigador, ao se pensar sobre uma forma, estaria implicado nesse exercício reflexivo uma incontornável necessidade de se atentar às marcas do tempo nessa forma, nas práticas que a fazem. (Tavares, 2011)

História e ficção são formas. Formas de escrita, formas de (com diferentes intencionalidades, com diferentes modos de fabricação) elaborar aproximações da realidade (presente e passada). Pensá-las há de ser, portanto, investigar essas formas-praticadas (a operação que faz e o produto que é feito) na desfixidez que o tempo lhes impõe.

Olhemos a forma da escrita da história – por via de dois distintos registros seus, fabricados em duas distintas temporalidades. Nas primeiras décadas do século XX (1918 era o ano), para escrever sobre o passado de seu lugar, um historiador preocupava-se com a exatidão das suas “origens”, defendendo sua escrita na autoridade da “coleção de documentos inéditos” que disponha e consagrando seu fazer ao “amor à verdade” bem como ao “interesse que tomo

pelas cousas de meu berço”, chegando mesmo a pedir desculpas ao escrupuloso leitor por “certas repetições” ali constantes, mas que todavia foram “muito de proposito” admitidas pelo objetivo maior de “mais salientar a verdade”, ainda que isso tenha cobrado a seu trabalho um preço: o de apresentá-lo “desenxabido” por trazer “pesado o estilo” em que se escreveu. (Bezerra, 2009 [1918], p. 9-10 e folhas de abertura) Se assim em boa medida se escrevia a história nessas décadas primeiras do século XX, no principiar do século de depois (o ano é 2012), a escrita histórica deixa ler outros intentos e interesses. “Interessa-me enfocar os modos pelos quais o passado, em determinada situação histórica, é disputado, seduzido e conquistado”, assim escreveu um seu praticante. Lidando com a escrita de ficção, o historiador não a trata sob a velha (e já cansada) oposição verdadeiro/falso, mas busca uma compreensão para seus acionamentos; quer ele “perceber a sua participação [da ficção] nos modos pelos quais foi se delineando a crença em um passado comum”. A questão não reside no grau ou escala de verdade oferecida pela ficção, mas antes nos usos que dela se fez para escrever o passado. Isto porque é ele ciente (expressa-o escrituralmente) de que “é no modo de encadear os fatos que o tempo ganha volume e sentido”. E os modos de encadear são práticas no tempo. (Ramos, 2012, p. 7-14) No passar de uma centúria de tempo, páginas de história se escreveram de distintos modos, com distintas intencionalidades, e sob distinções formais. Ainda que duas escritas citadas, considerando-se o tanto mais de outras havidas, sejam não mais que um lampejo, elas não deixam de incitar à consideração de que, sob a música do tempo, as formas *dançam*.

E pensar essas questões passa ao largo de qualquer confusão entre história e ficção; são dois distintos fazeres, sob diferentes intencionalidades, reiterar-se. O fundamental a se pensar é que sendo ambas, história e ficção, modos de fazer *encadeamentos* (ligações, relações), investigar esses modos de feitura pode se constituir em proveitosa aprendizagem no uso de boas ferramentas para determinados fins.³ Trata-se de compreender esses dois modos escriturais “não apenas como objetos, mas também [e eu diria sobretudo] como meios de indagação.” (White, 2011, p. 140) Por tal é que dizer da relação dessas duas

3. Segundo Hans Vaihinger, em seu *A filosofia do como se*, obra em que se debruça sobre os modos de se fazer das “ficções científicas” (como a matemática, a física, a jurisprudência), uma das características fundamentais deste tipo de ficção é o fato de ela ser um “meio para determinadas finalidades, em outras palavras, é a sua conformidade a fins. [...] Na verdade, é esse o ponto central de nossa concepção [...]. Para nós, o essencial da ficção não é que ela seja, conforme alguns acreditam, uma ‘hipótese insegura’, desvio consciente da realidade, pura imaginação – por nossa parte, ressaltamos a conformidade a fins do desvio.” Embora não tendo por objeto de estudo a “ficção estética”, Vaihinger registra que este outro tipo de ficção, “ou a sua teoria, em particular se relaciona muito estritamente à ficção científica, o que é bastante natural, se tivermos em mente que são os mesmos processos elementares psíquicos que contribuem para a formação de ambas.” Para o autor, o “como se” é o princípio de toda ficção, podendo mesmo ser tomado como o “*a priori* propriamente dito da mente humana”; ficção compreendida mais além de ser “uma atividade artística”, mas antes e, sobretudo, como “uma habilidade engenhosa” conforme a fins. (Vaihinger, 2011, p. 252, p. 227, p. 86, p. 117).

formas, tomando-as por duas identidades estáveis, é um dizer parado, que não sabe dançar. Se “a identidade é a invenção dos nomes” (Tavares, 2001, p. 102), sob essa pele estável que um nome é uma infinidade de práticas se fazem e se fizeram no tempo.

E por aqui se tratar de uma escrita sob a rubrica de um dos nomes (história) que toma o outro (ficção) em análise, há que se perguntar: o que a ficção tem sido e o que ela pode ser para o historiador? Ou, por dizer outro: como ela dança nos territórios do historiador?

Fonte e objeto: eis, de modo sumário, os usos mais correntemente observados da ficção pela história. Fonte: vestígios (escritos) que dão a ler o passado; objeto: campo de práticas (edição, circulação, valorização, institucionalização, etc.) de produções textuais. São usos que tomam a ficção num dos seus aspectos: o de produto textual fabricado com certas intencionalidades. Um uso (com graus variados de refinamento) sob a ótica do texto ficcional como “‘prova’ de algo”, seja em relação à biografia do autor, seja como imagem, representação, “reflexo da sociedade”; de todo modo, uma perspectiva do texto como “meio” de acesso a algo que lhe está além (Iser, 2013, p. 25-26). Trata-se em suma, nesses usos mais correntes, de tomar a ficção como coisa a ser pensada e não como prática-pensadora, eis a problemática.

Mas se essa é a prática mais comumente observável na lida do historiador com a ficção, há contudo outros modos desse uso. Um uso que transforma a coisa que apenas deveria ser pensada em prática-pensadora. Se há tempos deu-se um corte que repartiu ciência e ficção, por que não indagar “de que lado ficou a lâmina” depois do corte? (Tavares, 2004, p. 137) Michel de Certeau, numa sua tese, coloca-nos essa inquietação ao pensamento:

Vou expor, imediatamente, minha tese: a literatura é o discurso teórico dos processos históricos. Ela cria o não lugar em que operações efetivas de uma sociedade têm acesso a uma formalização. Bem longe de considerar a literatura como a “expressão” de um referencial, conviria reconhecê-la como algo de análogo ao que os matemáticos foram, durante muito tempo, para as ciências exatas: um discurso “lógico” da história, a “ficção” que a torna pensável. (De Certeau, 2011, p. 92)

Tornar algo pensável: um mecanismo teórico, portanto; eis como De Certeau nos diz sobre como conviria que a literatura fosse tomada na prática historiadora. Uma tese que não se constitui em prática corrente, porém. Não se observa com tanta constância (e não sem alguma polêmica) esse modo de uso do texto de ficção que, como por De Certeau observado, questiona a demarcação das linhas de fronteira no que diz respeito à “redistribuição do espaço

epistemológico”; ou seja, pergunta “de que lado ficou a lâmina” quando do corte do real, para usar da expressão de senhor Gonçalo M. Tavares. E que se enfatize: não se trata de um questionamento sobre a existência do real. Não é ele que está em questão (no sentido de sua negação), mas se trata, sim, de problematizar a quem (e de que modo) cabe pensá-lo. A querela não é se existe ou não realidade para além do texto (ela há), mas sim sobre como pensá-la e dizê-la, e sobre quem tem legitimidade para fazê-lo. A historiografia, disse-o De Certeau, é também “a relação dos modelos científicos com seus déficits.” São esses “déficits” – o que a prática historiográfica “ainda é incapaz de realizar” – que a ficção ajuda a pensar ao se constituir num “jogo” em que “se combinam e se experimentam as práticas astuciosas da relação com outrem.” Ora, e como também dito por De Certeau, o “próprio” da ficção é não ter ela “espaço próprio”; astuciosa, ela “movimenta-se, imperceptível, no campo do outro.” (De Certeau, 2011, p. 69, p. 100, p. 48) Ela dança, sutilmente, sobre as pontas dos pés em território alheio.

Expressando entendimento, que leio alinhado ao de De Certeau, um estudioso das práticas ficcionais, Wolfgang Iser, a nomina de “camaleão do conhecimento”. Para Iser, “como seu emprego se mantém mutante ao longo da história e identificado a seu uso, a ficção não tem identidade permanente. Pois no uso se comprova apenas sua função, não seu fundamento.” E assim sendo, “a ficção passa a ser um estorvo para o conceito.” O que ela designa lhe “escapa”; ela lhe é “inevitavelmente transcendental”. E transcendendo às paredes do conceito, a ficção se desloca: vai da representação à intervenção; torna-se “um instrumento de processamento”, uma ferramenta de pensar (Iser, 2013, p. 220-226); torna-se um modo de “intermediar o comércio lógico”; sem seus serviços “seria impossível pensar discursivamente, em caso algum” (Vaihinger, 2011, p. 224, p. 236). Como pude compreender, é assim, sob essa perspectiva, que a ficção entra nos territórios do historiador dançando.

Um dançarino sutil

Se assim o é, consideremos alguns aspectos da escrita ficcional de um dançarino sutil, o senhor Gonçalo M. Tavares; consideremos alguns modos pelos quais seu fazer pode ser tomado como uma prática-pensadora *conforme a fins*.

Gonçalo Manuel de Albuquerque Tavares é um escritor português, nascido em 1970, em território angolano, quando esta parte africana era então uma colônia portuguesa. Veio para Portugal aos três anos de idade. Viveu em Aveiro. Aos dezoito anos foi estudar em Lisboa. Formou-se em educação física e desporto. Tornou-se professor. Atualmente, leciona epistemologia na Faculdade

de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Sua estreia literária deu-se em 2001, com *Livro da dança*, um trabalho de poesia, a trazer por subtítulo “Projecto para uma poética do movimento”. Esse livro é o primeiro dos “Cadernos de Gonçalo M. Tavares”. De 2001 até 2018, o senhor Gonçalo chegou ao trigésimo nono de seus Cadernos, um “dicionário literário” intitulado *Breves notas sobre literatura-Bloom*, que traz por subtítulo “Uma das muitas maneiras (definitivas) de fazer literatura”.

Se tomamos esses dois subtítulos, neles encontramos palavras que são termos-chave para uma compreensão do trabalho do autor: projeto e fazer. Toda a ficção produzida por Tavares é ligada (enquadrada é palavra incabível ao autor) por ele em projetos. Projetos que configuram o seu modo de fazer ficção, compreendida como uma prática de liberdade (“a ficção é o mundo das liberdades, de uma liberdade que quer pensar e fazer coisas, que quer transformar a literatura em uma energia inteligente” [Tavares, 2016]) e contra a fixidez das formas (“a literatura fixou-se em certas formas. Como se a liberdade da linguagem tivesse afinal quatro ou cinco soluções: romance, novela, poesia, conto, ensaio.” [Tavares, 2004, p. 151-152]).

Desejando uma liberdade prático-pensadora, Tavares então criou as suas próprias “soluções”. Em seu projeto, os Cadernos que vão constituindo sua obra abrigam-se não sob os gêneros canônicos, mas sob categorias de sua criação. Até o momento, são dezesseis: Arquivos, Atlas, Bloom Books, Canções, Cidades, Cinema, Diálogos, Enciclopédia, Epopeia, Estudos Clássicos, Investigações, Mitologias, O Bairro, O Reino, Poesia, Teatro. Se passeamos pelos trinta e nove Cadernos albergados sob essas categorias, lemos em Tavares uma constância: o uso da forma para pensar, um reiterado jogo entre narrativa (o que se conta) e reflexão (sobre o como, as possibilidades e os limites de contar); um reiterado gosto seu de dançar por sobre a (suposta) linha de fronteira desenhada neste sítio-entre narração e reflexão. Uma prática de fazer-pensar para além do óbvio: eis a constante (movente na forma) que se encontra na escrita de Gonçalo M. Tavares.

No *Livro da dança*, o primeiro dos Cadernos, lemos o dizer de que “a ciência é o deus-óbvio”, e que é preciso “curar o corpo óbvio e esperado”. (Tavares, 2001, p. 13, p. 9) Para fazê-lo, uma proposição sua, constante noutro Caderno (o de nº 19), intitulado *Breves notas sobre ciência*, é a de se “observar a realidade pelo canto do olho, isto é: pensar ligeiramente ao lado.” Observá-la pelo “centro do olho” seria ver “o evidente, o óbvio”. É a observação pelo canto do olho que faz ver “o pormenor diferente, aquele que é o começo de qualquer coisa de significativo.”

Trata-se de uma prática própria de quem investiga (“investigar é não repetir um raciocínio”), que para Tavares tem seu oposto na prática acostumada a que ele nomina de funcionar (“funcionar é repetir um raciocínio”). É a clareza dessa diferenciação – entre *investigar* e *funcionar* – que o faz escriturar indagações sobre os instrumentos de investigação científica: “Se os instrumentos utilizados na investigação científica são a fixação de uma ideia com enorme capacidade para se auto-repetir, então o que poderão descobrir esses instrumentos?” Ou seja, “poderá a repetição detectar o novo?” (Tavares, 2012, p. 77, p. 136-137) Pelo que se lê à obra de Tavares, a resposta é não. A repetição não detecta o novo. Para que haja o novo, para que novas possibilidades sejam detectadas e ganhem expressão é preciso que a forma se *transforme*, é preciso que a forma seja “feliz”, que mude com o tempo e não sinta angústia por esse devir. Uma percepção válida tanto para a ciência e seus instrumentos, como lemos, como para a ficção e suas ferramentas, conforme a prática o escritor.

Válida ainda, de igual modo, para o fazer da história. É como dizem alguns historiadores, que, ao pensarem sua prática (os instrumentos de que se valem, os produtos que fabricam), dizem dessa necessidade de investigar, de não repetir receitas fixadas, de testar seus instrumentos de pesquisa e pensamento a cada prática, de não ter angústia se a forma se transforma ao longo dessa prática.

É o caso de Michel de Certeau. No prefácio a *História e psicanálise*, Luce Giard escreve que, para “explicar seu procedimento” na prática de fazer história, “Michel de Certeau tinha o costume de dizer que ele se limitara a dar ‘um passo para o lado’.” Um procedimento que seria o de realizar uma “abordagem da questão mediante outro caminho, pela mudança de perspectiva sobre os problema visados”. Para Giard, “tais procedimentos tornavam possível a entrada no terreno de outra disciplina, assim como o recurso a seus próprios instrumentos.” Seria nesse sentido – de ir a outra disciplina em busca de determinados instrumentos para uso – “que deveria ser entendida a ironia velada de sua expressão, situando a história em algum lugar ‘entre ciência e ficção’.” (Giard, 2011, p. 10-11)

Dar um passo ao lado, dizia Michel de Certeau; olhar pelo canto do olho, escreveu Gonçalo M. Tavares. Pelo que se lê, para fazer história e para fazer ficção, é preciso fugir ao óbvio, ao que é imóvel, ao simples *funcionamento*; é preciso fazer a forma ser *investigação* (não repetência de raciocínio). Em suma, “é necessário valorizar o Método SURPREENDENTE.” (Tavares, 2002, p. 106) E o surpreendente vem com o movimento – que faz dar um passo para o lado e olhar pelo canto do olho.

Levar a cabeça a passear

Outro modo de a ficção poder se fazer ferramenta de pensar, ser teoria, é sua prática de levar a cabeça a passear. Prática salutar, seja à ficção ou à história. “O historiador só tem a ganhar não se deixando confinar” (Duby, 1993, p. 118), seja às paredes de um gabinete, seja às certezas de um saber canônico – de uma “convicção-cão”, que aferra os dentes às ideias e não larga, que não procede por “bicados e voos” (Tavares, 2002, p. 62).

No entender de Georges Duby, o historiador

precisa percorrer o mundo atual, convivendo com a diversidade das maneiras de viver e pensar. Quando “tudo experimenta, apropriando-se da criação como de algo seu” como disse Alexandre Dumas a respeito do viajante, ele não está perdendo seu tempo, mas antes enriquecendo-se. Eu certamente não teria ido tão longe na interpretação das cartas, crônicas e sermões se houvesse permanecido em meu canto. (Duby, 1993, p. 118)

Lendo Duby sobre sua prática historiadora, haveremos então de concordar com Gonçalo M. Tavares ao dizer-nos de que “é urgente levar a cabeça a passear lá fora, como se faz aos cães”. (Tavares, 2002, p. 79)

Um *lá fora* que não é somente um além das paredes de um compartimento arquitetural. É sobretudo um *lá fora* da obviedade, dos caminhos de pensamento já cansados. O historiador deve “afastar-se dos caminhos muito batidos”, aconselha Duby (1993, p. 58). Portanto, essencial é, antes de mais, estar-se ciente de que “a cabeça tem de passear dentro da cabeça” (Tavares, 2002, p. 80). A própria cabeça, o próprio ato pensador é que não pode se confinar, afinal, “os historiadores não são detectores inertes, lêem com olhos sempre novos os mesmos documentos, baseando-se em questionários constantemente adaptados.” E para ter olhos sempre novos é preciso valer-se do “fermento de fantasia” que faz lampejar relações novas nos vestígios velhos de que se vale para escrever outras histórias. (Duby, 1993, p. 58) A ficção é boa para a história não porque forneça *fotografias* do passado (nisso ela não é de se fiar), mas porque seu modo de ser investigação incita à construção de relações que ligam “um modo de compreender com o incompreensível que ele ‘faz surgir’.” (De Certeau, 2017, p. 30)

E para fazer surgir o que ainda não se compreende, necessário se faz recorrer a ferramentas, a utensílios, a todo um instrumental indagador até então não utilizado para determinados fins. É como bem observou, mais de uma vez, Paul Veyne: “a dificuldade da historiografia está menos em encontrar respostas do que em encontrar perguntas” (Veyne, 2008, p. 180); “em história as interrogações,

que são sociológicas, têm mais importância que as respostas, que são factos” (Veyne, 1989, p. 41). Levar a cabeça a passear é então parte nesse trabalho de fazer a cabeça pensar novas e boas perguntas aos vestígios que se tem do passado. Não é acaso o dizer de Duby de que “a minha liberdade atinge o auge quando faço as minhas perguntas.” (Duby; Lardreau, 1989, p. 161)

E nessa perspectiva, pode-se (e deve-se) pensar as implicações da exclusão de uma determinada linguagem (a ferramenta que ela é) para a ampliação do pensável de um saber. Por exemplo, “ao colocar-se a linguagem metafórica fora da ciência, exclui-se um conjunto de soluções possíveis e, portanto, um conjunto de problemas.” Age, quem assim procede, como um “carpinteiro tonto”:

É como ter uma trave de madeira que precisa de ser serrada, mas o carpinteiro insiste em apenas usar o martelo. Como com tal utensílio não conseguirá serrar a madeira, ele diz, para si próprio: para que serrar a madeira? Eu realmente não preciso de serrar a madeira. Esse não é um problema meu – concluirá.

Para o carpinteiro tonto os seus problemas são aqueles que ele consegue resolver com as ferramentas que sabe utilizar. Ele não começa por olhar em redor e detectar os problemas. Ele começa por olhar para as ferramentas que sabe utilizar. (Tavares, 2012, p. 114-115)

Assim procedendo, o carpinteiro tonto, na segurança de sua região compreendida, nega-se a possibilidade de ampliar aquilo que é capaz de compreender; aferrando-se ao que sabe, imobiliza seu saber; em nome da estabilidade de um domínio, não se põe as boas perguntas:

– Com estas ferramentas que problemas posso resolver?

(Esta é a pergunta tonta.)

– Com estes problemas de que ferramentas preciso?

(Esta pergunta é melhor.)

– Com estes problemas que ferramentas tenho de aprender a utilizar?

(Esta pergunta ainda é melhor: pressupõe vontade e um plano de acção.)

(Tavares, 2012, p. 116-117)

Se pensamos o saber histórico, esse modo de agir – o método do “carpinteiro tonto” – seria o contrário da história “boa”, como a entende e propõe Georges Duby, “aquela que não cessa de pôr questões a propósito da vida.” (Duby et. al., 1989, p. 119-120) Ainda que não dispondo das ferramentas necessárias para respondê-las de imediato, ela, a história boa, não abre mão de pensá-las. Aceita o desafio e coloca-se a questão: “Com estes problemas que ferramentas tenho de aprender a utilizar?” A depender do problema, as ferramentas boas para uso são as que vêm da ficção.

O que fazer com os andaimes?

Falou-se de ferramentas. Falemos agora de construções, de estruturas. Mas pensadas e operadas a partir de determinados postulados: os da “literatura-Bloom”.

No trigésimo nono dos “Cadernos de Gonçalo M. Tavares”, nominado *Breves notas sobre literatura-Bloom*, é-nos esclarecido que “Bloom” é um “nome universal, aplicável a qualquer coisa ou acontecimento”. No caso da “literatura-Bloom”, lemos que tal designação é aplicável à literatura que não acumula informações ou episódios narrativos, mas sim perplexidades. “No final de um texto-Bloom, ou mesmo no final de uma frase-Bloom, o leitor deve não saber mais factos do que não-sabia antes.” O ganho que a leitura de um texto-Bloom lhe deve trazer é o de aumentar a curiosidade. “Toda a literatura-Bloom”, segundo seu conceptor, “é um combate entre a fixação e o empurrão (a des-fixação).” Isto porque se entende que “tudo o que é fixo é inútil; tudo o que só é *assim*, é inútil.” Num texto de literatura-Bloom, tudo o que só é *assim* “poderá ainda *ser de outra maneira*.” Constatação a que não se deve admirar se tivermos em conta a “Nota inicial” que abre a obra, em que lemos: “Há infinitas maneiras (definitivas) de fazer literatura [...]. Podemos ser definitivos numa direcção uma vez e, depois, na vez seguinte, ser definitivos, completamente, entusiasmadamente, mas noutra direcção.” E para Tavares, “assim parece-me que está bem.” A base em que assenta o método-Bloom é “a alteração constante de processos”. Assim, concebe-se que “inventar é imitar o processo de inventar”, e não imitar a invenção (o produto do processo inventivo). Por isso inventar é infixar; é “tornar toda a matéria do texto *inagarrável*”, afinal, “a linguagem é aquilo que se desvia”. Eis assim sumariados, em algumas frases, postulados fundamentais de uma literatura-Bloom. (Tavares, 2018)

E dentre as postulações que caracterizam um tal modo da prática ficcional, há uma de interessante reflexão enquanto ferramenta cognitiva, enquanto postulação teórica para o fazer da história. Diz respeito aos andaimes.

“O andaime é uma estrutura intermédia que existe durante o processo; e classicamente considera-se que deverá desaparecer no fim da obra.” Para Gonçalo M. Tavares, trata-se de um “erro”. Em seu pensar, “os andaimes na literatura permitem-nos subir para depois agir num determinado ponto mais elevado do que o habitual. Sem andaimes toda a literatura seria feita pouco mais acima da altura dos répteis.” Portanto, os andaimes são indispensáveis, e, sendo-o, não devem ser suprimidos ao final da obra, podendo, e mesmo devendo, em certos

casos, “ser[em] transformado[s] em estrutura final.” Nas reflexões-em-ficção de Tavares, “se o andaime for mais forte e eficaz do que a fachada principal de uma narrativa, então o que deverá ficar é o andaime.” É uma “questão de percurso”, que ele resume nos seguintes termos propositivos: “Não olhes para mim quando eu chegar, olha para mim quando eu avançar.” (Tavares, 2018, p. 16) Frase que, em minha leitura, bem pode ser dirigida ao historiador que lide com a prática ficcional, como se a ficção o estivesse a dizer: “Não olhes para mim quando eu chegar” oferecendo uma possível representação do real, “olha para mim quando eu avançar” colocando problemas às formas de aproximação e de escrita que buscam dizer desse real passado. É uma questão de percurso, não de imagem (representação) ao final.

E o que faz Tavares aos andaimes de sua ficção? Para resposta à indagação, consideremos o que praticou num de seus Cadernos (o de nº 28), *Matteo perdeu o emprego*. Nessa sua obra, conta-se “a história de” (como consta na contracapa) vinte e quatro indivíduos – cujos nomes seguem a ordem alfabética, havendo, todavia, mais de um indivíduo em algumas letras e outras sem nenhum deles – até se chegar a Matteo, o vigésimo quinto indivíduo. A narrativa se passa numa cidade. Começa com a história de Aaronson a correr numa “rotunda” (giratória) para, na sexta volta, ser atropelado e ali morrer; e finda com Matteo, numa feira de rua, a vender um macaco morto num saco plástico; entre uma história e outra, muitas outras histórias de muitos outros viventes de uma cidade em movimento. Nesse seu vigésimo oitavo Caderno, Tavares traz, após as narrativas, um grupo de textos nominados de “Notas sobre *Matteo perdeu o emprego* (Posfácio)”. São os andaimes da obra.

Considerando que eles tenham aí ficado, e conforme seu pensamento já antes referido, entende-se que esses andaimes foram fortes e eficazes a ponto de terem ficado a compor o todo, junto com a “fachada principal” da narrativa. Nesses textos (numerados de 1 a 34), vão sendo comentados aspectos das narrativas, tecidas reflexões sobre o que sucedera às personagens. Na de número 2, temos dito algo que, de certa maneira, pode ser tomado como uma síntese possível da concepção da obra: “no mundo, as coisas e a forma das pessoas viverem são mais complexas porque não há, como na escrita tranquila, a pontuação que explica tudo a quem lê como se quem lê fosse parvo.” No mundo, na vida vivida, não há uma ordem imanente; não há um sentido a priori, não há uma narrativa (real, verídica, una) que quem escreve apenas registra. Ao se escrever sobre a vida, “a interrogação é essencial”; é preciso “impor afirmações que determinam questões”

(e não verdades absolutas) a fim de que a vida *fale*. Para o autor, “em *Matteo perdeu o emprego* não há hesitações no itinerário da narrativa porque felizmente existe a ordem alfabética.” É ela que permite a construção de uma trama possível a partir da ordem (não imanente às vivências narradas) dada pelas letras do alfabeto. Na concepção de Tavares, “o mundo é sempre uma confusão” sobre a qual intentamos impor uma ordem, “e uma taxonomia que o tenta organizar é uma gestão de tráfego”, não a coisa-em-si por ela nomeada, categorizada. Portanto, é o recurso ao “alfabeto como hierarquia”, como “elemento aleatório que dá uma ordem” o que permite ir-se de Aaronson até Matteo; é o que permite uma (não única, não definitiva) ordem narrativa, pois. (Tavares, 2010)

Porém, seu criador sabe que “o livro não termina em **Matteo**. Uma nova personagem é chamada – **Nedermeyer**”, uma personagem de quem não se saberá de sua vida. Por se ter estabelecido um corte narrativo em Matteo, Nedermeyer não será entremado no corpo textual narrado. Todavia, ao autor da obra, há uma clareza em relação à combinação narrativa que fez. É ele sabedor de que “aquilo que constitui uma ordem inclui dentro de si a possibilidade de infinitas combinações, portanto: de infinitas ordens. Basta pôr em causa a hierarquia – quem vai primeiro, quem vai a seguir – para surgir a possibilidade de milhares de novas combinações.” Bem sabe Tavares, e disse-o claramente, que nesse seu texto “as ligações” entre seus vários acontecimentos e viventes, guiadas pela ordem alfabética, são “uma ordem exterior”. “Há, de facto, aqui, como em qualquer romance ou obra de ficção, um sistema de ligações.” Para ele, é isso o que significa pensar: saber estabelecer ligações, “o que separa, o que liga”. Pensar é ter ciência desse sistema de ligações que nos permite narrar os acontecimentos do mundo, assim como, de igual maneira, estarmos cientes de que o narrado não é o vivido. Se se pergunta “trata-se de quê?” esse narrar sobre o mundo, não haverá dúvida na resposta: “de uma ficção”, ou seja, de um sistema de ligações pelo qual se constituiu um sentido por meio de uma narrativa. (Tavares, 2010)

Nesse sentido, o método ficcional de Tavares pode ser aproximado a *esboços teóricos* de Reinhart Koselleck, nos quais se diz que

Cada história que analisamos como realmente acontecida é uma *logificatio post festum*. Isto supõe necessariamente que cada história é absurda durante sua consumação mesma. Com o que a história efetiva, assim reza a ironia ou o paradoxo deste raciocínio, não revela sua verdade até que já tenha passado. Dito de outro modo, a verdade de uma história é sempre uma verdade *ex post*. A história é lembrada apenas quando já não existe mais. (Koselleck, 2013, p. 41, itálicos no original, tradução minha)

Ao contrário da ficção (ao menos a ficção praticada por fazedores como Gonçalo M. Tavares), que reconhece a perda do real, tal reconhecimento é todavia difícil para a história, como entendeu e expressou Michel de Certeau:

De fato, apesar do quipropó de seus estatutos sucessivos ou simultâneos – a ficção – sob suas modalidades míticas, literárias, científicas ou metafóricas – é um discurso que dá forma [*informe*] ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele. Deste modo, ela opõe-se, fundamentalmente, a uma historiografia que se articula sempre a partir da ambição de dizer o real – e, portanto, a partir da impossibilidade de assumir plenamente sua perda. Essa ambição parece a presença e a força de algo original; ela vem de longe, à semelhança de uma cena primitiva, cuja permanência opaca continuasse determinando a disciplina. De qualquer modo, ela permanece essencial [...]. (De Certeau, 2011, p. 48)

Mesmo apesar das escritas e reflexões de muitos historiadores, nas quais assentam a ciência que têm de que a história que escrevem “nunca passa de uma aproximação, na qual se exprime a reação livre de uma pessoa diante dos vestígios esparsos do passado” (Duby, 1993, p. 61); mesmo apesar disto, a ambição por dizer o real “permanece”. Parece não se dar a devida atenção à indagação de De Certeau, logo ao princípio de seu *A escrita da história* (e já lá se vão mais de quarenta anos!): “A linguagem não tem ela como regra implicar, embora colocando-a como outra que não ela mesma, a realidade da qual fala?” (De Certeau, 2017, p. 5) Os fazedores da boa ficção parecem ter por pacificada essa questão. Com suas escritas têm *implicado* o real; proceder bem diverso do de ter a ambição de representá-lo *fielmente*. São eles atentos sabedores de que “o mundo das palavras não é tão ingênuo como pensamos.” Alguns arvoram-se até mesmo a dar conselhos aos historiadores: “não tires fotografias à História de um país porque tal não é possível. [...] Está atento, historiador.” (Tavares, 2004, p. 18, p. 29)

Ouvido o aconselhamento, cabe aqui lembrarmos de que se estava, um pouco antes, a falar de certas estruturas. Falávamos de andaimes nas construções textuais, perguntávamos o que fazer com essas estruturas após acabada a obra. E saber o que fazer com os andaimes é também uma questão da história. A ela, a essa “questão fundamental”, justamente aponta Michel de Certeau ao referir uma das maneiras de sua manifestação. Caso dos prefácios aos estudos históricos, nos quais “o historiador conta o percurso de uma pesquisa”, expondo assim as “duas metades desiguais” que compõem seu livro: a história do passado contado (narração) e o itinerário de seus procedimentos (enunciação). Assim sendo, o historiador não apenas particulariza “o lugar de onde fala”, mas também “o

movimento que fez, ou o trabalho que se operou nos seus métodos e nas suas questões.” Nesses prefácios (e geralmente só aí), o historiador aceita expor os andaimes de que se valeu no erguimento de sua construção. (De Certeau, 2017, p. 29-30)

Mas os andaimes devem ser vistos somente aí, nessa antessala do texto histórico? Somente aí se pode dizer de sua existência e do que eles permitiram fazer para o erguimento da forma construída? Para alguns historiadores, não apenas. Há quem defenda que subir aos “andaimes”, a fim de fazer ver “como se sustenta todo o edifício”, possa mesmo ser tornado “o coração do livro”:

poderíamos mover o centro de gravidade da narração e dedicar uma parte do relato à investigação mesma, isto é, à maneira como foi pensado, indagado, duvidado, provado. O coração do livro já não seria o relato histórico, mas sim o *relato do raciocínio histórico*, a reportagem da atividade intelectual sem a qual a história não seria mais que um “narrado” superficial. (Jablonka, 2016, p. 307, itálico no original, tradução minha)

Para Ivan Jablonka, o historiador autor destas proposições, o “verdadeiro herói” deste tipo de escrita seria “o raciocínio”. Trata-se assim de “abrir a oficina do investigador, construir um raciocínio com vigas à mostra”, desse modo edificando um *texto-pesquisa* em que é a inquietude do investigador aquilo que confere ao texto sua “profundidade narrativa”. (Jablonka, 2016, p. 305-309)

Uma concepção de pesquisa e escrita que se contrapõe à prática historiadora mais corrente, às características do texto histórico mais conforme aos ditames da disciplina, tal como analisado por Antoine Prost em seu *Doze lições sobre a história*. Em seu décimo segundo capítulo – “A história se escreve” –, Prost nos diz dessas características: um texto histórico é um “texto saturado” (se dá a ler como “pleno”, “completo”, sem mostras de “vazios nem lacunas”); é um “texto objetivo e digno de crédito” (por meio da exclusão da personalidade do historiador – “o *eu* é proscrito”, quem fala é o *nós* da História); e é um “texto manuseado” (desdobrado em “dois níveis”: o discurso do historiador e o discurso do que é citado). (Prost, 2012, p. 235-252) São textos, estes da escrita histórica mais conforme aos ditames vigentes, que não expõem seus andaimes, exceto de modo sucinto, em prefácios ou alguma apresentação. No corpo principal do texto (o produto feito) desaparecem (ou melhor, supostamente desaparecem) as marcas da fabricação. Quicá (ou talvez decerto) tal prática nos remeta à dificuldade, dita por De Certeau, de a história poder assumir plenamente o seu *outro* – “o *real perdido* (passado)”. (De Certeau, 2017, p. 35) Expor os andaimes faz ver essa perda, inexorável, irremediável.

“Não confundas um escritor [e também um historiador] com um arrumador de mobílias”

“A verdade é que me recordo de como naquele tempo se adorava a teoria”. “Naquele tempo era muito bem visto não se ir mais além da teoria.” “Começou mesmo a considerar-se uma grosseria passar da teoria à prática e escrever”. Essas são linhas de uma ficção do escritor espanhol Enrique Vila-Matas. Chama-se *Perder teorias*. Esse tempo passado dito (“naquele tempo”) diz respeito aos “meados dos anos setenta” do século XX. Todavia, se havia essa adoração à teoria, houve práticos que, não concordantes com essa percepção, puseram-se a escrever, a praticar, num entendimento de que a teoria teria de ser transmitida na obra feita; a escrita compreendida e praticada como “um modo muito directo de fazer teoria.” Entendia-se que “todo verdadeiro narrador tem de procurar inventar a sua teoria sobre a literatura e transmiti-la através da obra que, ao levá-la à prática, nos propõe.” (Vila-Matas, 2011, p. 29-32)

Considerando-se algumas análises e estudos do fazer literário desde esse tempo (meados dos anos de 1970) até ao tempo presente, a percepção que temos é a de que os práticos, os fazedores – tal como dito por Vila-Matas – venceram. E dizemos isto não apenas fiando-nos nas palavras de ficcionistas. Também estudiosos da área expressam idêntica percepção. Numa obra em que analisa as “mutações” da literatura no século XXI, Leyla Perrone-Moisés deixa assente em suas páginas mesmo isso. Para ela, “a importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática. São os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura.” (Perrone-Moisés, 2016, p. 35) São os fazedores de ficção que, sem deslumbres pela (impossível) ideia de conceberem uma literatura “inteiramente nova” (Robbe-Grillet, 1969, p. 13), sem angústias de influências, apropriam-se do todo já feito e, operando desvios, fazendo novas ligações, transmutam as formas. Não é, pois, nenhum acaso encontrarmos numa fala de um fazedor de ficção como Gonçalo M. Tavares o registro de sua aversão ao culto do “novo”: “Odeio a ideia de que tudo que se faz seja novo [...] É leviano. Apenas alguém que não se dedique à História e não tenha lido muito acha que tudo é novo e primordial.” (Tavares, 2018a) Fundamental e necessário é ter-se a consciência do trabalho do tempo na forma. É ele que faz perceber que o novo é sempre o novo de um tempo. “Flaubert escrevia o novo romance de 1860, Proust escrevia o novo romance de 1910” (Robbe-Grillet, 1969, p. 9); romancistas destas primeiras décadas do século XXI escrevem o novo romance, a nova ficção deste começo de século.

Que bem pode ser uma ficção que, em muitos pontos, se constitui numa prática-pensadora, tal como praticada por Gonçalo M. Tavares. Uma escrita que uma sua estudiosa a descreve nos seguintes termos: “literatura como um corpo-dançarino entre a ficção e o ensaio, e como um pensamento sucessivo de um passado reminiscente que se apresenta no presente ativo como resistência no mundo de agora.” Ou seja, tem-se aí uma prática da escrita que “se arma como uma potência política da escrita ficcional”, que compreende o dizer da ficção como um dizer “em estado de dança” e que, assim sendo, se faz portador de capacidades “para mover o corpo da história a partir de seus vestígios”, de suas “sobrevivências”. Fazer essas sobrevivências apontarem para o presente “a partir de relações impensadas”, eis a “potência política” dessa ficção. (Studart, 2016, p. 21-32) Operar relações impensadas para fazer pensar operações que escrevem o tempo, eis o fundamental de uma escrita-dançarina a se equilibrar sobre as pontas dos pés.

Uma ficção que tem clareza de sua ficcionalidade, de sua forma de implicar o real e de tencionar o tempo da história; uma ficção que, portanto, não é, nem tampouco almeja ser “uma cópia dos objectos do mundo”, por isso, aconselhamos senhor Gonçalo M. Tavares, “não confundas um escritor [assim como um historiador, digo-o eu] com um arrumador de mobílias.” (Tavares, 2018, p. 13) Um excelente conselho, certamente, a todo aquele que tome a ficção para uso nos territórios da história – esse em que os práticos-pensadores da ficção (seus *fazedores*) entram, sutilmente, dançando.

■ Bibliografia

- BEZERRA, Antonio. *Algumas origens do Ceará*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2009 (edição fac-similar à de 1918)
- De CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 3 ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2017.
- De CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 (Col. História & historiografia, 3).
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marilide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014 (Col. Babel).
- DUBY, Georges et. al. *Ensaio de ego-história*. Trad. Ana Cristina Cunha. Lisboa: Edições 70, 1989.
- DUBY, Georges. *A história continua*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1993.
- DUBY, Georges; LARDREAU, Guy. *Diálogos sobre a Nova História*. Trad. Teresa Meneses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- FORTINI, F. Literatura. In *Enciclopédia Einaudi* – vol. 17, Literatura-Texto. Trad. Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989, p. 176-199.
- GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Trad. Osmyr Faria Gobby Junior. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GIARD, Luce. Um caminho não traçado. In De CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 (Col. História & historiografia, 3), p. 7-41.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2 ed. rev. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013 (Col. Matrizes do saber contemporâneo).
- JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- JABLONKA, Ivan. *Laëtíria ou o fim dos homens*. Trad. Patrícia Xavier. Lisboa: Bertand Editora, 2017.
- KOSELLECK, Reinhart. Ficción y realidad histórica. In _____. *Esbozos teóricos: sigue teniendo utilidad la historia?* Trad. Kilian Lavernia. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2013, p. 107-123.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. 2 ed. Trad. Guilherme J. de F. Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

- RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula: o Ceará na escrita da História*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance: ensaios sobre uma literatura do olhar nos tempos da reificação*. São Paulo: Nova Crítica, 1969.
- SEARLE, John. El estatuto lógico del discurso de ficción. Trad. Francisco Zuluaga. *Íkala*—Revista de Lenguaje y Cultura, Vol. 1, nº 1-2. Universidad de Antioquia, Medellín, 1996, p. 159-180. Disponível em: <<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/ikala/article/view/8040/7582>>. Acesso em: 12 mar. 2018.
- SERGE, C. Ficção. In *Enciclopédia Einaudi* – vol. 17, Literatura-Texto. Trad. Fernando Paulo do Carmo Baptista. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989, p. 41-56.
- STUDART, Júlia. *O dançarino subtil*: Gonçalo M. Tavares entre as esferas. O Bairro e O Reino. Lisboa: Caminho, 2016.
- TAVARES, Gonçalo M. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- TAVARES, Gonçalo M. *Investigações. Novalis*. Algés(Portugal): Difel, 2002.
- TAVARES, Gonçalo M. *Livro da dança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- TAVARES, Gonçalo M. *Matteo perdeu o emprego*. Porto: Porto Editora, 2010.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavras, 2011.
- TAVARES, Gonçalo. A literatura também deve sabotar. *Diário de Notícias*, Lisboa, 05 dez. 2004a. [Entrevista a Maria Augusta Silva]. Disponível em: <http://www.casaldasletras.com/Textos/GONCALO_M_TAVARES.pdf>. Acesso em: 14 set. 2018.
- TAVARES, Gonçalo. *Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- TAVARES, Gonçalo. *Breves notas sobre literatura-Bloom. Dicionário literário*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.
- TAVARES, Gonçalo. Diante do enigma. *Jornal Rascunho*, nº 190, fev. 2016, Curitiba. [Entrevista a Jonatan Silva]. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/diante-do-enigma/>>. Acesso em: 23 jun. 2018.
- TAVARES, Gonçalo. Odeio a ideia de que tudo o que se faz seja novo. *Berlinda*, Berlim, 2018a, Conversa com Kristina Bozic, Trad. Rita Raimundo. Disponível em: <<https://www.berlinda.org/magazine-goncalo-m-tavares-conversa>>. Acesso em: 06 dez. 2018.
- VAHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó-SC: Argos, 2011.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. 4 ed. Trad. Alda Baltazar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 2008.
- VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças: Lição inaugural no Colégio de França*. Trad. José Vasco Marques. Lisboa: Gradiva, 1989.
- VILA-MATAS, Enrique. *Perder teorias*. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa: Teodolito, 2011.
- WHITE, Hayden. *La ficción de la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría – 1957-2007*. Trad. María Julia de Ruschi. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

Michel de Certeau e a ficção da História

■ REGINALDO SOUSA CHAVES¹

O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? – mas é precisamente este anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mãos pueris apenas se pode arrancar aquele anúncio que, assim como assim, ele nos viera fazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer. (*Giorgio Agamben*)

História e Psicanálise

O interesse de Michel de Certeau em torno da psicanálise está atrelado à sua relação com a Companhia de Jesus – enquanto jesuíta – e ao fato de ser um dos fundadores da Escola Freudiana de Paris, criada por Jacques Lacan – que ele, particularmente, admirava (Certeau, 2011a, p. 96) – em um contexto dramático de cisão do movimento psicanalítico na França. O historiador francês foi, certamente, um dos pontos de inflexão na recepção – em ampla situação – do discurso analítico na ordem jesuítica que tivera, anteriormente, um histórico de rejeição dos postulados freudianos.

Entretanto, do ponto de vista da produção de pesquisas, a psicanálise foi para Certeau um instrumento crítico marcadamente importante – como também foram a antropologia, a linguística e a filosofia. Como historiador da religião dos séculos XVI e XVII, o estudo da psicanálise legou um espaço de compreensão dos “fenômenos” da possessão, da crença, entre outros, como desvio necessário dos juízos morais-científicos sobre esse objeto de estudo.

Por outro lado, a relação história-psicanálise era aditiva de outro aspecto que ocupava um lugar relevante na produção intelectual de Michel de Certeau: a

1. Doutorando em História Social – Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor Assistente II da UESPI. Mestre em História do Brasil (UFPI). Especialista em História Cultural (UFPI).

epistemologia da história. Os processos estudados por ele em torno da operação historiográfica são um dos pontos altos da problematização da cientificidade da história – ou, em seus termos mais conhecidos, da “escrita da história”. Com efeito, aqui se revelam os mecanismos que tencionam e produzem um espaço de produção historiográfica marcado pela construção de um lugar imbricado por condicionamentos sócio-políticos, culturais e econômicos.

Desse modo, vemo-nos apartados das infundáveis controvérsias que orientavam os debates sobre a cientificidade da história, que giravam apenas em torno das supostas adequações teórico-metodológicas – “qual o melhor método ou teoria?” – para um problema muito mais “mundano”, porém, indiscutivelmente mais fértil, das relações de força que atravessam a prática historiográfica – e uma ponderação crítica dirigida às “ilusões” epistemológicas da história. É “o gesto que liga as ‘ideias’” aos lugares sociais, econômicos, culturais, uma conexão entre uma “teoria” e uma “prática” (Certeau, 2011b, p. 45).

Em uma orientação tão distante quanto possível dos álisis filosóficos, das verdades estabelecidas, dos valores eternos, Michel de Certeau afirma que “encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre *lugar* (recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura)” (Certeau, 2011b, p. 46). Deixava-se de escamotear as forças sociais premidas no lugar social do historiador e passava-se a questionar sua suposta autonomia intelectual.

Mas, outro ponto de partida – no qual nos deteremos – para a reflexão de Michel de Certeau sobre a produção do conhecimento histórico é aquele que enseja a emergência de outra dimensão de sua epistemologia da história: o encontro da história com a psicanálise, anteriormente mencionado no presente artigo. A referência a Sigmund Freud foi um componente na discussão sobre o lugar do saber histórico – para Certeau – situado entre a ciência e a ficção (Giard, 2011, pp. 07-41). Nesse próprio questionamento, ocupa um lugar de destaque a questão do redimensionamento da compreensão da ficção da história, bem como o modo como o Freud historiador construiu seus “romances históricos”.

É neste ponto que gostaria de iniciar certas considerações sobre a leitura que o pensador francês faz da obra freudiana *Moisés e o Monoteísmo*² que, segundo

2. Consultamos três versões para o português. A consagrada edição da Imago, na tradução do inglês de Maria Aparecida Moraes Rego, e as mais recentes, diretamente do alemão, de Renato Zwick pela L&PM e de Paulo César de Souza pela Companhia das Letras. Sobre os problemas políticos e epistemológicos que envolvem as traduções das obras de S. Freud, indicamos o livro de Paulo César de Souza (2010).

ele próprio, foi realizada “com uma demanda de historiador” (Certeau, 2011b, p. 378). O meu propósito é compreender de que maneira esse trabalho do Freud historiador se apresenta, no seu “estilo tardio” (Said, 2004, p. 58), como ponto de partida em Michel de Certeau para a compreensão da ficção da História. O escopo desta pesquisa se direcionou para a leitura do texto que encerra a obra *Escrita da História* de 1975, mais precisamente o capítulo *A ficção da História*, em que o pesquisador francês realiza uma interpretação cerrada dessa importante obra freudiana.

Este estudo propõe essas notas, tendo em vista que o que foi dito a respeito de Jacques Lacan cabe, certamente, a Michel de Certeau: que sua linguagem “se utiliza” da astúcia de uma escrita que “dá sempre mais o que pensar do que achamos ter compreendido – como se cada frase tivesse um *resto*, que escapa da compreensão unívoca. A coisa dita é tomada num dizer que ultrapassa seu imediatismo e não se esgota na captação teórica inicial” (Badiou; Roudinesco, 2012, p. 23).

O discurso em ruínas: *Moisés e o Monoteísmo*

No último livro de Sigmund Freud publicado em vida, no ano de 1939, é possível divisar uma forma-conteúdo inquietante e um tema histórico igualmente perturbador. Em um texto já clássico sobre o tema, o historiador Yosef Hayim Yerushalmi oferece a seguinte síntese de *Moisés e o Monoteísmo*:

O monoteísmo não é de origem judaica, mas uma descoberta egípcia. O faraó Amenófis IV estabeleceu-o como religião do Estado sob a forma de uma adoração exclusiva ao deus-sol, ou Aton, chamando-se a si próprio a partir de então Aquenáton. A religião de Aton, segundo Freud, caracterizava-se pela crença exclusiva em um Deus, pela rejeição do antropomorfismo, da magia e da bruxaria, e pela negação absoluta de uma vida posterior à morte. Com a morte de Aquenáton, porém, sua extraordinária heresia foi rapidamente desfeita, e os egípcios voltaram a seus antigos deuses. Moisés era um sacerdote ou nobre egípcio, e não hebreu, e um ardoroso monoteísta. A fim de salvar a religião de Aton da extinção, ele se pôs à frente de uma tribo semítica oprimida que então vivia no Egito, libertou-a da servidão e criou uma nova nação. Deu-lhe uma forma ainda mais espiritualizada, desprovida de imagens, da religião monoteísta e, a fim de a pôr à parte, introduziu o costume egípcio da circuncisão. Mas a rude massa de antigos escravos não podia suportar as severas exigências da nova fé. Os israelitas formariam uma aliança de compromisso com tribos semíticas na Madiã cuja divindade impetuosa e vulcânica, chamada, Iahweh, se tornou então seu deus nacional. Em consequência, o deus de Moisés fundiu-se com Iahweh e os feitos de Moisés foram atribuídos a um sacerdote madianita também chamado Moisés. Todavia, ao longo de um período de séculos a tradição submersa da verdadeira fé e seu fundador reuniu força suficiente para se reafirmar e emergiu vitoriosa. Iahweh daí em diante foi dotado com as características universais e espirituais

do deus de Moisés, embora a lembrança do assassinato de Moisés permanecesse reprimida entre os judeus, reemergindo apenas em uma forma muito disfarçada com a ascensão do cristianismo. (Yerushalmi, 1992, pp. 25-29)

Segundo Certeau, esse livro tão controverso de Freud “se situa nessa articulação da História com a ficção” (Certeau, 2011b, p. 332). Trata-se de uma narrativa histórica que se apresenta como uma construção-desconstrução ininterrupta da escritura, um universo da linguagem em ruínas.

Neste texto está ausente qualquer resolução ou reconciliação. Há uma exasperação “pela complexidade e uma disposição para deixar os elementos inconciliáveis do trabalho assim como estão: episódicos, fragmentados, não terminados (isto é, sem polimento)” (Said, 2004, p. 59). O fundador da psicanálise realiza uma “autoanálise da construção” do texto, o que resulta em uma ficção teórica. Como se Freud estivesse conjugando impossibilidade/possibilidade da escritura: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer não se pode. E se escreve” (Duras, 1994, p. 47).

Por isso, Freud nos diz em *Moisés e o Monoteísmo*: “A meu senso crítico, este livro, que tem sua origem no homem Moisés, assemelha-se a uma dançarina a equilibrar-se na ponta de um dedo do pé” (Freud, 1997, p. 52). Ao que Certeau, por sua vez, indaga: “(...) que inquietante estranheza traça a escrita freudiana no ‘território do historiador’, no qual entra dançando?” (Certeau, 2011b, p. 332).

O livro *Moisés e o Monoteísmo* é, como o próprio Freud reconheceu, um “romance histórico”, “quebrado, meio romance, meio história” (Certeau, 2011b, p. 334). Sobre esse “romance histórico”, Certeau insiste que o corpo do texto é um dos motivos principais da obra, e não apenas a asserção de que Moisés era um egípcio. Dessa forma, Freud expõe a tessitura da produção da escritura e traz à superfície a construção do discurso em seus fragmentos, falhas, cortes, voltas e resistências – elementos que constituem o texto. Como diz Yerushalmi: “O texto de Moisés e o monoteísmo parece refletir as dificuldades que Freud teve enquanto escrevia. Está permeado de desculpas, hesitações e repetições” (Yerushalmi, 1992, p. 27).

Para Certeau, essa escritura em desmoronamento possui todas as implicações para a História, já que se trata, nessa obra de Freud – assim como em seus “casos clínicos” – do que ocorre quando se pretende constituir um quadro científico construindo com seus enunciados uma temporalidade – exigência da psicanálise. Nessa conversão, os elementos romanescos e poéticos se insurgem como inseparáveis de uma ficção teórica. A importância da historicidade é o que leva a uma arte poética. Sigmund Freud chegou a se declarar surpreso ao se

deparar com as “evidências de que seus relatos clínicos eram lidos como se fossem novelas” (Fuks, 2014, p. 30).³ Como nos diz Betty Fuks:

Em sua obra *História e Psicanálise*, Michel de Certeau mostrou com riqueza de argumentos que o discurso freudiano é “novela”, “ficção”, que retorna ao mundo da ciência. O autor se fixa em evidenciar o quanto, desde o início da psicanálise, a maneira como Freud tratava seus pacientes não apenas rompeu com o “olhar científico” pretendido para o tratamento da “alma”, como também operou mudanças sobre o modo de escrever do inventor da psicanálise. Diz Certeau que, em Freud, “O ‘estilo’ da novela se converte no da escritura teórica”. (Fuks, 2000, p. 110)

Freud pensava estritamente os eventos psíquicos não dentro de um quadro sincrônico, mas a partir de um modelo que incorpora a diacronia e, portanto, a narrativa. “Em suma, sem romance, não há historicidade” (Certeau, 2011a, p. 96). Assim, Freud expõe para a História que ela é também um *writing*, uma construção escritural que é uma organização performativa de significantes que articula o heteróclito em um tempo discursivo diegético, guardando o silogismo apenas na aparência (Certeau, 2011b, pp. 89-108). Um discurso misto: narrativo e silogístico, um entre-deois, *entre-deux*, entre a ciência e a ficção.

Estrangeiro em sua própria língua

Por outro lado, o flagrante de urdidura, como um dos motes de *Moisés e o Monoteísmo*, fica evidente, também, na medida em que é o “judeu Freud” quem escreve sobre o nascimento histórico da tradição mosaica e do monoteísmo, “como alguém totalmente implicado na escrita da obra” (Fuks, 2014, p. 45). Como ele mesmo afirma: “Privar um povo do homem a quem se enaltece como o maior de seus filhos não é algo que uma pessoa empreenda com gosto, ou de maneira leviana, sobretudo quando ela mesma pertence a esse povo” (Freud, 2014, p. 33).

Com as asseverações de que Moisés era egípcio, que um não-judeu criou o judaísmo, que a identidade judaica está entre o exílio e o pertencimento, o próprio e o impróprio, o eu e o outro, Freud mostrou, em plena ascensão do nazismo alemão, que há uma fenda não apenas na identidade judaica, mas em qualquer identidade que se pretenda una, imutável, baseada em elementos naturais (solo, raça, sangue, por exemplo), renegando suas divisões e diferenças constitutivas com o outro. O fundador da psicanálise não se apaziguava com quaisquer identidades germânicas ou sionistas (Said, 2004).

3. Para uma extensa discussão sobre os laços entre ficção e psicanálise ver Paulo César de Sousa (2010, pp. 107-112). Conferir nessas páginas, por exemplo, o modo como o capítulo XXIII do romance *Helena*, do literato brasileiro Machado de Assis, é lido “ironicamente” como uma interpretação psicanalítica *avant la lettre*.

Coube, portanto, ao “velho” Freud – tardio e de uma escrita retorcida e refratária – discutir sobre a cultura judaica a partir do horizonte onde o totalitarismo antisemita anuncia uma racionalidade de violência para a história, “momento em que o regime hitlerista começava a persegui-lo” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 519). Exatamente por isso, ele escreve–segundo Certeau–na língua do outro, como um exilado, como Franz Kafka o fez. Assim, uma outra rachadura no discurso freudiano encontra relação com o fato de que o inventor da psicanálise não está em “casa” em sua própria língua. O judeu Freud fala como estrangeiro na língua que é a sua própria, mas que, ao mesmo tempo, é imprópria.

A língua alemã de seus algozes o faz estrangeiro em seu “lar”, não apenas pelo fato de ter sido obrigado a fugir para a Inglaterra para escapar do regime nazista, mas também por ter experimentado o exílio, o êxodo e a errância da letra judaica onde o “ato de escrever não se funda na relação imediata com o objeto, mas em sua ausência; a escrita procura inscrever o que já não está lá” (Fuks, 2014, p. 42). “A língua”, nos diz Certeau, “não é a ‘casa do ser’ (Heidegger), mas o lugar de uma alteração itinerante” (Certeau, 2011b, p. 344).

A exibição do lugar do devir-judeu de Freud tem importantes implicações para seu romance histórico, pois, constantemente, há a burla da distribuição do “presente” daquele que escreve e do “passado-objeto”. Para Certeau, o “lugar de onde Freud escreve e a produção de sua *escrita* entram no objeto do qual ele trata” (Certeau, 2011b, p. 338). Não há “*lapsus* da pertença” ao lugar:

Uma lacuna trabalha o texto (e a “ficção” se introduz na “história”) a partir do momento em que o discurso não tem mais como condição tácita a denegação (*Verleugnung* [renegação ou desmentido da realidade⁴]) da instituição, o ocultamento da pertença a uma família, a uma sociedade ou a um povo, quer dizer, o esquecimento da dívida, e quando, inversamente, não tem mais como função repetir a pertença e ser genea-logia familiar ou social como o era a “apresentação sacerdotal” que, entre os judeus, queria “estabelecer uma continuidade entre o presente e os tempos primitivos mosaicos”, “denegando” (*Verleugnen*) o corte entre eles. Este texto não se autoriza nem a partir de um não-lugar nem da “verdade” de um lugar. Não é ideológico como discurso, assim dito, associal. Nem doutrinal como discurso sacerdotal que pretende falar sempre do mesmo lugar originário e fundador. (Certeau, 2011b, pp. 345-346)

As consequências para os historiadores são que, comumente, o que ocorre entre eles não é apenas a negação (*Verneinung*) de sua pertença a um lugar, mas

4. Novamente, chamamos atenção para o fato de que M. de Certeau não se refere aqui ao conceito freudiano de negação (*Verneinung*), mas ao de “desmentido da realidade” (*Verleugnung*), que possui implicações epistemológicas diversas. Para uma discussão sobre o conceito de *Verleugnung* ver: Paulo César de Sousa (2010), Vladimir Safatle (2010) e Roudinesco e Plon (1998, p. 656).

que, ao contrário do que faz o autor de *Moisés e o Monoteísmo*, “desmentem a realidade” (*Verleugnung*) dessa pertença.

É uma operação de clivagem onde o saber está impotente diante da crença, emergindo uma ilusão de autonomia do historiador. O saber historiográfico deve atentar para sua condição de pertencimento às relações de produção, se desejar não escamotear a operação historiográfica. Aliás, como alerta Michel de Certeau, no marxismo e no freudismo “não existe análise que não seja integralmente dependente da situação criada por uma relação, social ou analítica” (Certeau, 2011b, p. 64). Sem apontar o *lugar*, a história corre o risco de se fazer legendária, atópica, um não-lugar que a proíbe “de falar da sociedade e da morte, quer dizer, proíbe-a de ser história” (Certeau, 2011b, p. 64).

Portanto, Freud ocupa “seu lugar na escrita” com “cartas na mesa”, assumindo sua condição de estrangeiro na língua do outro que busca exterminá-lo: “O que quer que ele seja, não poderia estar autorizado pelo solo onde escreve: nem ‘sua língua’, nem ‘sua’ cultura, nem ‘sua’ competência científica autoriza o texto”. O “testamento” perturbador do inventor da psicanálise “é consagrado à análise das relações que a escrita mantém com o lugar”, “a incerteza do lugar, ou a divisão” que “não é o que é necessário eliminar para que o discurso se organize”. O sujeito que enuncia/anuncia em *Moisés e o Monoteísmo* nunca está plenamente autorizado. O estilo anticartesiano do texto revela que dúvida e método estão entrelaçados (Certeau, 2011b, p. 348).

A ficção da História

Finalmente, a ficção da história – em Michel de Certeau – ganha contornos em duas faces. Primeiramente, podemos dizer que o discurso em Freud, a sua “escrita da história”, inscreve-se no lugar vazio deixado pelos acontecimentos. Assim, a escrita é *exilada* na medida em que o que ela pretende e deseja se retira, lançando-a na errância-erro do ausente. O começo da escrita da história se inicia com uma separação irreparável. Não obstante, ela busca devorar esse espaço vazio com o corpo da letra: o *canibalismo* do discurso. O real é banido do discurso, “tudo se passa, também, como se a escrita adotasse a dupla característica do Tempo: perder o lugar (trata-se de um exílio) e devorar a vida (trata-se de um canibalismo)” (Certeau, 2011a, p. 108).

Para Certeau, é Stéphane Mallarmé quem melhor indica essa ausência, pois seu poema *Esposar a Noção* transgride a convenção social segundo a qual o real é a lei. O poeta francês opõe-se a ela com seu nada atópico, revolucionário e poético:

E convém que nada exista aí para que eu a examine com minudência
e acredite nela totalmente
Nada – nada.

(Mallarmé *apud* Certeau, 2011a, p. 110)⁵

É a linguagem – jogo de ausência da presença e presença da ausência – que produz esse vazio irreparável que é sua essencial condição. Ao nomear um objeto não restituímos seu ser em sua representação e o fazemos presente em sua inteireza de existir. O que ocorre, na verdade, é o apagamento do objeto nomeado – e sua ausência se completa com a presença material da palavra. Ao escrever, não evocamos uma coisa, mas a ausência dessa coisa apagada (Blanchot, 1997).

Por outro lado, a autoridade do discurso tende a uma operação compensatória do banimento do “real”. Mas, paradoxalmente, é em nome do outro-passado⁶, ausente, que se confere a autoridade ao discurso. E, no entanto, esse mesmo outro encena o banimento do real no discurso. Assim, a *ficção da História* nos é apresentada quando a escrita da História deixa “de ser o discurso que dá a coisa ou que sustenta um lugar” (Certeau, 2011b, p. 348). É nesse teatro escritural, no qual os signos freudianos resvalam na ausência de referente e no lugar em que se manifestam, que o discurso historiográfico encontra os fios da ficção que ele recusa. Em termos finais, podemos recorrer às seguintes assertivas de Certeau sobre o fundador da psicanálise:

Freud tem um sentimento bem vivo dessas instabilidades. Ele é lúcido: sabe que, ao deixar o campo da profissão que lhe confere autoridade, ele cai no romance. Mas tal descoberta o afasta precisamente dessa “seriedade”. Astucioso, ele tergiversa entre o “nada” da escrita e a “autoridade” que a instituição fornece ao texto: às vezes, ele confessa ser romancista, maneira de marcar também o que ele sabe da aparência que a instituição acrescenta ao texto; outras vezes, ele reivindica sua posição acadêmica de professor e empenha-se em permanecer o “Mestre” de sua Associação. Seu esforço nesse sentido, é tanto mais intenso pelo fato de que, à semelhança do *Gato Félix*, ele avança para fora do chão validado pela profissão psiquiátrica; ele tem necessidade de garantir um suplemento de instituição exatamente onde ela está ausente de seus discursos para que estes, supostamente, detenham o saber. Em vez de renunciar (eis o que seria um “luto” mallarmeano) a uma posição que dê crédito à aparência de referencialidade, ele deseja essa posição por *saber* que, sem ela, seria apenas um romancista. (Certeau, 2011a, p. 113)

5. Na tradução brasileira de Júlio de Castañon Guimarães lemos: “e é preciso que não / haja nada para que / eu a estreite e / acredite nisto totalmente / Nada – nada” (Mallarmé, 2012, p. 59). Para uma discussão sobre esse poema e outros da “fase hermética”, ver Guimarães (2012).

6. Para M. de Certeau, a estrutura da cultura moderna ocidental possibilitou a emergência de saberes heterológicos que se fundam na fabricação do seu outro – o selvagem, o povo, o louco, a criança, etc. – como a etnologia, a psiquiatria e a pedagogia. Para a historiografia moderna, o corte instaura o passado-outro (Certeau, 2011b, pp. XVI-XVII).

Desse modo, Freud possibilitou para os historiadores – avizinhando-se da morte através desse aprendizado escritural – um questionamento do “lugar onde a historiografia se autoriza, o território do qual ela é o produto textual” (Certeau, 2011b, p. 378).

■ Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BADIOU, Alan; ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan, passado presente*. Tradução: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Difel, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. O Mito de Mallarmé. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: entre a ciência e a ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.
- _____. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FUKS, Betty B. *O homem Moisés e a religião monoteísta – três ensaios*. O desvelar de um assassinato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- _____. *Freud e a judeidade: a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- _____. Moisés e o monoteísmo. In: *Moisés e o monoteísmo. Compêndio de Psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. Totem e Tabu. In: *Obras psicológicas completas standard*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. Cinco lições de Psicanálise. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- GIARD, Luce. Um Caminho não Traçado. In: CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: entre a ciência e a ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- GUIMARÃES, Júlio de Castañon. Anotações. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Brinde Fúnebre e outros poemas*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Brinde Fúnebre e outros poemas*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Em defesa da psicanálise: ensaios e entrevistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo: colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SAID, Edward. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- SOUSA, Paulo César de. *As palavras de Freud: o vocabulário e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim. *O Moisés de Freud: judaísmo terminável e interminável*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Monteiro Lobato e os escritores do tempo: a literatura entre a intransitividade e o engajamento

■ DANIEL ALENCAR DE CARVALHO¹

“Nunca viste reprodução dum quadro de Gleyre, *Ilusões perdidas?*”, interrogava Monteiro Lobato a Godofredo Rangel², em correspondência de 15 de novembro de 1904. Na memória do remetente, na pintura, havia um cais “melancólico”, onde barcos saem; apenas um chega, trazendo à proa um velho cansado e andrajoso “com o braço pendido largamente sobre uma lira” (Lobato, 2010a, p. 77). A sua recordação esmorecia, visto que a tela era denominada *Soir*, e o velho estava fora da barca que, ao contrário, partia do cais. Porém, os detalhes pouco importam aqui. Errando, mesmo sem querer, Monteiro Lobato compôs, no decorrer da missiva, uma metáfora que a ele caracterizava sua produção literária.

Neste momento, os amigos iniciavam sua troca de cartas dedicadas aos elementos do fenômeno literário, como autores, estilos, formas e suas próprias produções. Os dois eram escritores que poderiam vir à tona, também leitores críticos um do outro, burilando nas letras em busca do *quid* misterioso característico dos grandes literatos. “Em que estado voltaremos, Rangel, desta nossa aventura de arte pelos mares da vida em fora? Como o velho de Gleyre?”, Monteiro Lobato continuava indagando muito mais a si do que ao destinatário. Dúvidas de quem se inicia nos meandros da escritura, mas também a certeza de uma vocação – “Somos vítimas de um destino, Rangel” (Lobato, 2010a, p. 77).

1. Doutorando em História Social – Universidade Federal do Ceará (UFC). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2. Godofredo de Moura Rangel (1884-1951) foi escritor e tradutor, nascido em Minas Gerais. No início do século passado, ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, São Paulo, na qual conheceu Ricardo Gonçalves, Monteiro Lobato, Cândido Negreiros, Tito Lívio Brasil, Albino de Camargo, Raul de Freitas, Lino Moreira e José Antônio Nogueira, companheiros do “Cenáculo”, grupo de jovens escritores, com sede numa república de estudantes, localizada na rua 21 de Abril, no Belenzinho, chalé amarelo batizado de “Minarete”. A correspondência de Monteiro Lobato para Godofredo Rangel se estende de 9 de dezembro de 1903 à 23 de junho de 1948, reunidas em *A barca de Gleyre* (1944) – as missivas do mineiro não foram impressas. Publicou *Vida Ociosa*, romance, e *Andorinhas*, contos, pela Monteiro Lobato & Cia. Editores, em 1920 e 1922, respectivamente, *A Filha*, 1929, pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, e *Falange Gloriosa e Os Bem Casados*, obras póstumas editadas pela Cia. Editora Nacional em 1955, além de literatura infantil. (Cf. Rangel, 2000 e Lobato, 2010a.)

Que destino era esse? “Nascemos para perseguir a borboleta de asas de fogo – se não a pegarmos, seremos infelizes; e se a pegarmos, lá nos queimam as mãos”. Como notou o missivista, um fardo doentio que os conduziria de volta ao cais na “barca de Gleyre – com aquele mastro caído, a lira largada, a bússola sem agulha”, depois de longo trajeto. Por que isso, afinal? “Porque em nós três há uma coisa que nos obriga a partir, a caçar a borboleta, embora certos de que o retorno será na barca de Gleyre” (Lobato, 2010a, pp. 77-78). Partiriam, sem dúvida. Sua lira era a “borboleta de asas de fogo”.

Esta lira, “um instrumento que temos de apurar, de modo que fique mais sensível que o galvanômetro, mais penetrante que o microscópio”, era também seu senso estético. Inconfundibilizá-la era a única maneira de agarrar a borboleta. Para isso, precisavam “ser nós mesmos, apurar os nossos Eus, formar o Rangel, o Edgard, o Lobato”. Em suma, ser “núcleo de cometa, não cauda” (Lobato, 2010a, pp. 78-79). Só assim conseguiriam transmitir cenas, sensações estranhas e novas através da linguagem, apreendendo os fenômenos opacos à análise. Nesse eterno “procurar” vocábulos capazes de exprimir impressões difusas, estava delineado um programa literário reiteradamente lembrado durante quatro décadas:

Você me pede um conselho e atrevidamente eu dou o Grande Conselho: seja você mesmo, porque ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma. E para ser si mesmo é preciso um trabalho de mouro e uma vigilância incessante na defesa, porque tudo conspira para que sejamos meros números, carneiros dos vários rebanhos – os rebanhos políticos, religiosos ou estéticos. Há no mundo o ódio à exceção – e ser si mesmo é ser exceção. Ser exceção e defendê-la contra todos os assaltos da uniformização: isto me parece a grande coisa. Se a tomarmos como programa, é possível que apanhemos a borboleta de asas de fogo – e não tem a mínima importância que nos queime as mãos e a nossa volta seja como a do velho de Gleyre. (Lobato, 2010a, p. 79)

Por quais motivos destacar tais anseios? Para marcar algumas intercorrências na escritura lobatiana. Das proposições acima, e de outras, durante muito tempo, não há qualquer preocupação com uma suposta literatura *brasileira*. O crítico que, anos mais tarde, avaliará as obras por sua capacidade de revelar as contradições profundas do país, dando-lhe uma forma, um sentido e uma realidade está muito longe neste momento. O engajamento da literatura não era seu *leitmotiv*, não era sua razão, não era o seu compromisso. Antes, interessava escrever. Também não era uma obrigação com as artes. Não pretendia ser “um Eça II ou um Êsquilo III, ou um sub-Eça, um sub-Êsquilo, sujeiras!” (Lobato, 2010a, p. 78). Descascando-se, investigava as possibilidades da língua materna perseguindo seu estilo (ou a borboleta de asas de fogo), “porque estilo não é uma

coisa que se faça deliberadamente de acordo com certos moldes; estilo é cara, é feição, é fisionomia, é nariz” (Lobato, 2010a, p. 246). De qualquer maneira, escrever era um ato intransitivo (Barthes, 2004, pp. 13-25).

Nosso intuito é compreender como emergiu “a proposta estética mais cadente desse fim de período, da pena de Monteiro Lobato”, consoante Sevcenko (1989, p. 107), em outras palavras, a crítica realista/naturalista do escritor sobejamente conhecido – e sua insistência em uma literatura *brasileira*. Para começar, a “literatura como missão” ergueu-se nas consciências dos literatos através da articulação entre as mudanças socioeconômicas do prelúdio republicano e a conjuntura da propaganda nacionalista, sobretudo durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e mesmo assim, não de imediato. “Por que escrever?”, interrogavam-se os intelectuais, continuamente, a tencionar um motivo a guiar sua escritura. Por isso, seguiremos as vicissitudes do escritor Monteiro Lobato antes de assentar-se como “pai do Jeca” ou representante do comprometimento social dos letrados. De início, nos anos de formação, mais ou menos entre 1904/1914, o neto do Visconde de Tremembé analisava a vivacidade dos estilos, insistia na harmonia da composição; depois, já contista renomado, na denúncia da realidade nacional. De que maneira entender essa reorganização na atividade literária? Antes de mais nada, resta destacar que tal mudança advinha de uma determinada relação com o tempo: o bom texto³ era de todos os tempos e de todas as nações, no primeiro caso; no segundo, o crucial era revelar o que ocorria no próprio momento e idear o por vir. Dessa forma, investigo a historicidade da escritura (e da leitura) lobatiana.

Por volta de 1850, consoante Barthes (2000, p. 53), a escrita perdeu seu valor de uso, proveniente da universalidade da linguagem clássica, de uma forma acabada, como um “instrumento já formado, cujos mecanismos se transmitiam intatos sem nenhuma obsessão de novidade”. Surgiu, em contrapartida, o

3. Texto, não obra ou livro. A obra pressupõe certa unidade discursiva no conjunto dos rascunhos, das cartas, das entrevistas, dos livros ficcionais ou não, etc., encerrada na materialidade dos sucessivos tomos ordenados em bibliotecas ou segurados pelo leitor. A reunião dos livros e outros escritos é fruto de operações que lhes dão homogeneidade e coerência ao atribuir uma autoria, um nome próprio. Mas, em conformidade com Foucault (1987, pp. 25-26), o livro ou a obra “está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede”. Texto, diante disso, restaura a significância – a pluralidade de sentidos. O texto não contém em si a “verdade”, torna possível, ao contrário, “o trabalho das associações, das contiguidades, das remissões, coincide com uma libertação de energia simbólica” (Barthes, 2004, p. 69). De acordo com Barthes (2004, pp. 72-73), o texto diminui a distância entre escritura e leitura, tornando estes atos um jogo, um trabalho, uma produção, uma prática – por isto irredutível e sem fechamento. O sujeito (escritor ou leitor) do texto não é coerente ou pleno, mantendo-se instável e variante: “O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia”, segundo Perrone-Moisés (2005, p. 49). Trata-se de escolha teórico-metodológica, o entendimento da literatura como texto aberto.

escritor-artesão, “um operário que trabalha em casa, e desbasta, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e esforço” (Barthes, 2000, p. 56), e o valor-trabalho da escrita. O “labor da forma” transmuta a escrita em escritura, dando ao texto o valor de seu trabalho, de sua fatura. O pensamento não poderia ser amoldado em formas preexistentes, já que, agora, o que conferia dignidade ao escritor eram “um bom trabalho”, seus métodos, sua arte, assumir a “responsabilidade de sua forma” (Barthes, 2000, pp. 57-58). Não surpreende, então, a recorrência de Gustave Flaubert, fundador dessa escritura, nas correspondências entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel.

“Flaubert me dá ideia dum pedreiro, dum carapina literário – dum sujeito que *faz* livros, em vez de *expluí*-los, *exsudá*-los, *defecá*-los”, comunicava o escritor taubateano em janeiro de 1907 (Lobato, 2010a, pp. 139-140). O *fazer* igualava a produção literária com a produção de manufaturados. O trabalho de Gustave Flaubert, nessa leitura, transparecia em toda sua obra: “Para mim é como se assistisse a uma ópera em teatro de vidro, onde os cenários e as paredes deixassem ver toda a maquinaria oculta”, na qual um “anjo passa voando na apoteose final e toda a beleza do voo lá se vai porque o espectador está vendo os arames de suspensão” (Lobato, 2010a, p. 95). No caso, era um labor doentio. O melhor seria admirá-lo como se admira a pirâmide de Quéops ou a Esfinge, como um monumento (Lobato, 2010a, pp. 139-140). Era preciso desenvolver outras técnicas de construir frases, dissimulando sua confecção, e apartar-se do autor de *Madame Bovary*.

Nesses anos de formação, desenvolver um estilo ou, em outros termos, caracterizar seu pensamento, era essencial ao fazer literário de Monteiro Lobato. De início, tudo dependia disso, embora transmitisse essas ideias por meio de metáforas. O estilo seria cara, feição, fisionomia, nariz, quer dizer, uma maneira inata. Destarte, servir-se de cremes e rugas (os moldes) traria como consequência perder a cara e virar *maquillage* (Lobato, 2010a, p. 246). Poder-se-ia assemelhar ao dente do siso, em outra ocasião, “última coisa que nasce num literato”, uma vez que aparece tão só quando “já está quarentão e já cristalizou uma filosofia própria, quando possui uma luneta só dele e para ele fabricada sob medida, quando já não é suscetível de influência por mais ninguém, quando alcança a perfeita maturidade da inteligência” (Lobato, 2010a, p. 92). Como visto, em nenhum desses sentidos o meio social ou artístico do escritor interessava.

Os comentários sobre autores e escritos tecidos por Monteiro Lobato nas missivas indicam o que considerava essencial e dispensável em literatura. Primeiro *Canaã*, de Graça Aranha. O texto era “forte, sadio, certo”, com “excelentes paisagens” nas quais tudo vive. “Suas descrições de florestas fazem-me sentir um mormaço e um cheiro de folhas e musgos molhados”, sustenta. As cenas originais e os “toques épicos” tornavam-no artista novo e sociólogo. Porém, não obstante “a vida brasileira [assomar] sem nenhuma deformação patriótica, com todas as suas chinfrinices” (Lobato, 2010a, pp. 56-57), a ambiguidade artista e sociólogo também suscitou censuras. Justamente por seu enraizamento em questões contemporâneas, *Canaã* seria uma “obra fraca”:

Queres a minha opinião sobre a *Canaã* e a *Chácara*, e insistes nisso. *Canaã* é o que chamam uma “obra forte”, e “obra forte” quer dizer “obra fraca”. Não é paradoxo. As “obras fracas” no presente são as incompreendidas, ou de compreensão só possível no futuro. E as fortes são as que de tal modo satisfazem às exigências do presente que provocam estouros de entusiasmo – obras despóticas. Acho a tese de *Canaã* muito atual: imigração, colonização, absorção etc. Quando tudo mudar, daqui a cem anos, quem vai interessar-se pelas ideias de Milkau e Lentz? Quem hoje lê os romances sobre a escravidão? Os argumentos da *Cabana do Pai Tomás* nos fazem sorrir – e eram fortes no tempo que deflagraram uma guerra. Os romances de Madame de Staël nos dão ideia de anquinhas, saia balão. *Canaã* será um grande livro enquanto perduram os nossos problemas imigratórios; depois irá morrendo – os futuros leitores pularão os pedaços de Lentz e Milkau. Já o *Brás Cubas* é eterno pois enquanto o mundo for mundo haverá Virgílias e Brases; mas Milkau é um metafísico de hoje, tem ideias de hoje e filosofa hoje; amanhã só será lido pelos futuros Melos Morais. (Lobato, 2010a, pp. 51-52)

Conclui, vaticinando a permanência do artista e o esquecimento do sociólogo, porque “os sociólogos lidam com problemas passageiros; só os artistas lidam com coisas eternas” (Lobato, 2010a, p. 57). A boa literatura não estava atrelada ao prosaísmo da vida quotidiana, uma vez que, na qualidade de produção artística, inefável, sua condição básica “é haver beleza” (Lobato, 2010a, p. 213) através da concretização de emoções. Desse modo, sua potência residia na capacidade do escritor em universalizar as narrativas produzidas, desimpedindo sua trama das exigências históricas e dos casos particulares, raros. Era uma questão de tempo: as grandes obras estavam além do momento de produção. Em suma, portavam um encanto atemporal.

A contraposição entre *Canaã* e as *Memórias póstumas de Brás Cubas* não foi acidental. “Estilos, estilos... eu só conheço uma centena deles na literatura universal e entre nós só um, o de Machado”, sentenciava Lobato

(2010a, p. 92) em 15 de julho de 1905. Se *Helena e Iaiá Garcia* eram obras insignificantes e ilegíveis, características da fase romântica de Machado de Assis, posto que possuíam uma “bostinha de estilo igual ao nosso” (Lobato, 2010a, p. 92), e *Esau e Jacó* marcavam seu declínio “pelo fato de muito requintar o seu *modus*, prejudicou a obra e obscureceu-a”, em *Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras alcançou o “*optimum* absoluto” (Lobato, 2010a, p. 172). O romancista era o artista perfeito, já que conhecia a propriedade exata dos vocábulos empregados, gastando “suas palavras como um nobre de raça fina gasta a sua fortuna”, e tinha a simplicidade “do maior dos sabidões”. Um clássico incomparável:

Achei heresia a comparação do *Brás Cubas* com as *Memórias de um Sargento*. Conquanto estas memórias sejam um dos pouquíssimos livros bons da nossa literatura inicial, falta-lhe a ironia e o pessimismo sibarita e anatoleano de Machado. E falta estilo. Tenho a impressão de que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* foram escritas por um conjunto de mestres: Sterne, Anatole, Xavier de Maistre e Stendhal. Não sei a conta do que levar, mas livro nenhum, daqui ou de fora, jamais me soube tanto às minhas mais íntimas e misteriosas vísceras estéticas. Parece um livro ateniense, anacronicamente rebentado no Rio de Janeiro – essa coisa berrantemente tropical! As *Memórias de um sargento* têm contra si, no confronto, a vulgaridade plebeia das coisas ditas; e nem podia deixar de ser assim, pois que esperar dum sargento de milícias? Já o doutor Brás Cubas é fina floração de fim de raça, num *faineant* como aqueles das cortes luisescas de França. Flor de fim de Ordem Social. Ao primeiro sopro das Revoluções, os Brás Cubas morrem como passarinhos. (Lobato, 2010a, p. 239)

O *Brás Cubas* se distinguia através da indiferença. O pessimismo e a ironia substituem a tendência sociológica de *Canaã*. Um livro ateniense nos trópicos, verdadeiro anacronismo. “Machado de Assis é o mais perfeito modelo de conciliação estilística; seu classicismo transparece de leve e nunca ofende os nossos narizes modernos” (Lobato, 2010a, p. 212), comentou em carta. Servia-se de expressões lusitanas e de outrora, mas mantinha-se moderno. Restava continuar a estudar o mestre. Por isso, em junho de 1909, o plano do livro de contos a dois, junto a Rangel, não precisava ser “nacional” ou fazer parte da literatura *brasileira*. Os pontos sugeridos eram: 1) não haver pressa; 2) apurar a forma, “de modo que os críticos exigentes não descubram nem uma lêndea de pronome mal colocado”; 3) ler e criticar a produção do outro; 4) conformar-se com as sentenças; 5) o material do livro deveria ser perfeito (Lobato, 2010a, pp. 197-198). Novamente, não interessava a marca *brasileira* ou o engajamento social do texto.

Não obstante as cláusulas acima, a literatura teria “caráter” nacional, e existiriam tantas literaturas quanto nacionalidades. Sobre o “caráter” pátrio das narrativas, atentemos às características atribuídas aos livros russos, franceses, ingleses e alemães em agosto de 1907:

Que coisa grande e informe é a literatura russa!... Dum livro francês sai-se como dum salão galante onde todos fazem filosofia amável e se chocam adultérios. Dum livro inglês sai-se como um *garden party* onde há misses vestidas de branco, zero peito e olhos de *volubilis* da bem azul. Dum livro alemão (alemão moderno, porque nos grandes antigos não é assim) sai-se contente – o inconsciente contentamento do latino vicioso – (...) – contente com o sorriso das *gretchens* coradas, de touca e carrinho nos jardins cheios de soldados em folga, contente com a dona de casa que faz bolos cor de chocolate; contente com as meninas em idade de namoro que discutem pontos de higiene e comem salsichas com mostarda. (...) Mas sair dum livro russo é sair dum pesadelo! (Lobato, 2010a, pp. 161-162)

“A Rússia é a Grande Esterqueira onde fermenta o Futuro”, continua. Das terras de Dostoiévski, surgirão “os futuros valores, os futuros pensamentos, os futuros moldes sociais, as futuras normas de tudo” (Lobato, 2010a, p. 162). Mais uma vez, ainda que de outro ponto de vista, o tempo que pulsava nos textos determinava seu valor. As *Memórias póstumas de Brás Cubas* mesclavam linguagens anacrônicas e ignoravam as tensões sociais contemporâneas; a literatura russa era a terra roxa do amanhã e germinava a imaginação do leitor. Nos dois casos, no entanto, a vida corrente não tinha relevância. Os assuntos candentes em diários seriam tolices em anos vindouros. O presente era a interseção entre a cultura dos grandes escritores de outrora e os sinais do tempo por vir, não convinha por si.

O bom livro era de todos os tempos e em todas as nações. Nesse entendimento, as novelas de Rudyard Kipling eram modelares. O britânico conseguia “escrever uma novela europeia, outra americana, outra indiana, outra esquimó” (Lobato, 2010a, p. 154) por meio de observações no próprio local. Kipling, anotou em outra ocasião, era “o homem todo Índias, todo *jungles*, todo Himalaia, todo feras” (Lobato, 2010a, p. 183). Lê-lo era sentir o prazer do texto⁴. O autor de *Kim* extraiu a matéria dos seus escritos ao conviver em ambientes diversos. Não estava preso ou condicionado aos temas ingleses.

4. Como Barthes (2013, pp. 7-8) definiu: “Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: *contradizer-se*) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora este contra-herói existe: é o leitor do texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz”.

O “romancista brasileiro”, isto posto, gozaria d’alguma vantagem temática:

Uma das vantagens do romancista brasileiro é poder lidar só com virgindades. Nenhum tema nosso tem “barriga suja”. A literatura faz *pendant* com a lavoura; ambas só lidam com as matas virgens, terras virgens. Tudo está por fazer. Aqui em São Paulo, quanto elemento de primeira ordem à espera dos Balzacs e Zolas, pedreiros que saibam assentar tijolos! A Terra Roxa, o caboclo queimador de mato, o bandoleiro *avant coureur* da civilização representada pelo colono italiano: o bandoleiro espanta o “barba rala” e permite que o calabrés se fixe na terra grilada; a invasão italiana nas cidades – o Brás e o Bom Retiro; a fusão das raças nas camadas baixas – e na alta; o norte de São Paulo invadido pela decadência do estado do Rio e a imigração dos fortes para o Oeste... (Lobato, 2010a, p. 256)

Os filões virgens ainda não assumiram a “urgência” nacional dos comentários realistas/naturalistas. O interesse estava nos temas, já que os elementos estavam “à espera dos Balzacs e Zolas”, isto é, dos escritores que dar-lhes-iam forma. O “espírito” pátrio não era essencial. O “romancista brasileiro” indicava apenas a naturalidade do artista, não filiação em alguma causa. Da mesma maneira, os romancistas franceses citados. Os assuntos “nacionais” eram objetos estéticos e não realidades à serem reveladas aos leitores.

Os argumentos iniciam outra inclinação em 1912. Em 7 de fevereiro, Lobato (2010a, p. 264) enunciou a teoria do caboclo como o piolho da serra. “Ando a pensar em coisas com base nessa teoria, um livro profundamente nacional, sem laivos nem sequer remotos de qualquer influência europeia”, informou a Rangel. O escritor convencia-se de que “*entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades*”. Denunciaria aos cidadãos as misérias do interior, colocar-se-ia como “uma voz do sertão” (Lobato, 2009c, p. 159). Os artigos escritos com base no “piolho da serra” serão a “vingança” do escritor (então fazendeiro) contra seus colonos (caboclos)⁵.

A vastidão dos temas e a largueza de visão emanavam dos estímulos do meio, acreditou em determinado momento. “Não concebo artista capaz de construir obra valiosa se reside em cidade pequenina, marasmada”, anotou em caderno. Lobato (2008a, p. 47) sustentaria que “só nos grandes centros há ambiente para a criatividade, uma excitação cerebral contínua, formada pelos mil estímulos urbanos”. O inconveniente estava na roça, no lugar em que se encontrava. Por causa disso, lastimava-se em setembro de 1907:

5. Monteiro Lobato abandona a carreira de promotor público em abril de 1911 (ver nota 6). Com a morte do avô, em 27 de março, herdou algumas propriedades no Vale do Paraíba. Na partilha com as irmãs, adquire os dois mil alqueires da Fazenda Buquira, na Serra da Mantiqueira. Não teve sucesso como fazendeiro. Na verdade, muitas vezes atribuiu seus malogros à ignorância dos colonos, caboclos – e daí sua escritura ser uma vingança simbólica de um proprietário de terras arruinado.

Nós dois somos o inverso. Somos cracas eternamente grudadas ao pago natal. Somos cogumelos, chapéus-de-sapo, temos o aparelho da locomoção destituído de rodinhas amarelas – libras ou dólares. Somos ápteros. Pinguins! Nossas capacidades embotam-se na mesquinhez da introspecção e na sordidez tacanha de meozinhos roceiros pífijs, onde não há os caracteres fortes e *sintéticos* que o romance requer para não degenerar em teatrinho do João Minhoca; onde não há dramas (como imaginar os Átridas em Areias?); onde nada há que não seja choco. Desta Areias onde apodreço há três meses nem o gancho dum Shakespeare tirava sequer um título de drama.

Parece-me erro supor que o artista cria independente do meio. Meio pífijs, artista pífijs – obra d’arte pífijs. Entre nós, só no Rio há ambiente para alguma arte – e por isso todos que têm veia para lá acodem. Os que ficam no interior só dão de si água panada... Você casou; eu vou casar. Casamento: feixe de raízes que virão agravar ainda mais o nosso chapéu-de-sapismo. E, no entanto, nós temos talento, Rangel – sentimos isso, não? Ninguém sabe, ninguém percebe; talvez nunca desconfie disso o mundo – e no entanto temos talento! (Lobato, 2010a, p. 155)

Areias, comarca no interior paulista, firmar-se-ia nos contos lobatianos como uma “cidade morta”⁶. Os assuntos viriam? Como pegar a borboleta de asas de fogo ali? Pensa em desistir várias vezes. Nos momentos em que a escrita aborrece, pinta. Porém, não abandona. Persiste, insiste no seu *estilo*. “Somos vítimas de um destino, Rangel”. Os contos vêm aos poucos, surgem nos instantes mais insólitos. Envia os esboços ao amigo. Corrige os defeitos. Os textos encontram sua forma, vagarosamente. O senso de observação e o instrumento de expressão são apurados. Decorrem os anos a escrever. Continua na fatura. Sua carreira tem início em fins de 1914.

De que maneira conceituar os escritos de Euclides da Cunha? A crítica titubeia entre os termos homem de letras, engenheiro e sociólogo. Monteiro Lobato, por outro lado, considerou o jornalista “um gênio americano”. *Os sertões*, consoante a análise do escritor paulista, “rebentou na lagoa verde do nosso marasmo mental como um trovão em dia sem chuva, desses que por muitos segundos ecoam pelas quebradas invisíveis” (Lobato, 2008b, pp. 248-253). Por quê?

Euclides da Cunha teria sido “o primeiro a ver a realidade do conjunto, a tragédia do homem derrotado pelo meio”, a registrar esse drama com as cores da “lama negra dos barreiros, o vermelho do sangue em coágulos dos

6. Monteiro Lobato, em 4 de março de 1907, derrotando mais de cem candidatos, foi nomeado promotor público da comarca de Areias, no Vale do Paraíba. Como informou em carta, uma missiva do seu avô – o Visconde de Tremembé – ao general Glicério, mais a ajuda do secretário (e futuro presidente da República) Washington Luís, foram seu trunfo. Caso nada destoante dos mecanismos de manutenção e distribuição do poder na Primeira República. A comarca seria um tipo de “excidade”, de “majestade decaída”, uma vez que a população “de hoje vive do que Areias foi” e fogem “da anemia do presente por meio de uma eterna imersão no passado” (Lobato, 2010a, pp. 147-148). Por isso, uma “cidade morta”.

jagunços, as escorrências sépias do cangaço dos sertões e do cangaço pior da mazela administrativa” (Lobato 2008b, p. 251). Em 1902, era *algo nuevo*, na visão do taubateano:

Na nossa literatura de reflexo, insistentemente água-de-rosas, cor-de-rosa, maciazinha, cheia de “pequenas” cor de batata, de morenas de buço, de “Moreninhas” que se perdem com boêmios velhos e se casam com amanuenses de peito afundado; tremendamente burocrática em Machado de Assis; sem um herói que não fosse suburbano, sem uma paisagem que não fosse variante da palmeira com um céu “americanamente azul” atrás, irrompe de súbito Euclides como um Mongol Tonante a chispar raios – raios de metáforas inéditas, uivos de indignação, com asperezas de lixa grossa, com desprezo de todos os veludinhos. (Lobato, 2008b, p. 250)

Os sertões arruinaram a maquiagem da *Belle Époque* carioca (Sevcenko, 1989). Euclides da Cunha sustentou a existência de vários “Brasis”, subsistindo à margem da história. Denúncia do crime perpetrado em Canudos, o texto era uma forma de compreender as mudanças em curso no país, salvaguardar, através da escrita, a passagem evanescente de “sub-raças” longe dos centros urbanos, da ordem e do progresso. O devir inexorável, cruel e necessário extinguiria os rastros da frágil vida desses homens e mulheres. O futuro não viria sem consequências. Para mais, o afastamento das regiões e a ausência de comunicações não suscitaram o divórcio somente entre duas civilizações, sertão incógnito e litoral cosmopolita, mas entre duas coordenadas históricas: “mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo” (Cunha, 2003, p. 22). Nos escritos euclidianos, então, o tempo cria e destrói, os corolários da civilização.

O intuito de Euclides da Cunha em “revelar” os rincões do Brasil, distantes no espaço e no tempo, também está manifesto e evidente nos contos do “pai do Jeca”. O mesmo anseio em atinar a Terra, o Homem e a Luta, embora em formas distintas – Lobato a tecer contos trágicos, cômicos e tragicômicos e Euclides, ensaio cientificista. Cabia escrever uma literatura *brasileira*, retratando a terra no seu aspecto “mais hostil à dominação do homem, mais queimada de sóis candentes, mais espinhenta, mais sujeita a longos períodos de estiagem cruel”; o homem que renegou “a toda a instrumentalidade da civilização” e “fez-se elementar até os últimos limites, copiou a sabedoria das cactáceas”; e a luta entre “o espinhento homem-cacto e o homem mais evoluído do litoral”, que por “não se compreenderem, atracaram-se” (Lobato, 2010b, p. 181). Cabia escrever uma literatura consoante às tensões evolução e atraso, ruína e apogeu, prosperidade e decadência, aurora e crepúsculo, bem como denunciar a antítese do progresso,

indicar os descompassos temporais. Monteiro Lobato encontrou n' *Os sertões* a consciência dos *estratos do tempo*⁷ no território nacional.

Por isso, contrastou a literatura “tremendamente burocrática” de Machado de Assis com a “montanha” que era Euclides da Cunha em artigo de 1938, noutra momento de sua carreira. O autor de *Dom Casmurro* foi “paciente analista dos tipos e das reações da gente burocrática”, retratados com senso e fino lavor. O romancista foi “o menos machado, o menos contundente e cortante escritor sul-americano”. Obstar-se-ia ao anacronismo machadiano no cotejo. O primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras foi “tão extemporâneo quanto é lógico Euclides da Cunha” no continente em formação (Lobato, 2010b, pp. 181-183). Continua:

Um só vê os pequenos dramas íntimos de criaturas temporaneamente civilizadas, “por cópia conforme”, de certos núcleos do litoral – tudo coisa temporã, como essas frutas que amadurecem antes da frutescência total das árvores – e têm bichinho dentro. O outro vê o grande drama das linhas gerais. Um vê os homenzinhos da burocracia ou do dinheiro fazendo o jogo do coquetismo sexual às mulherinhas macias. O outro só vê montanhas, abismos, faunas e floras nos tremendos entreveros biológicos da adaptação; e vê a Seca nos seus horrores; e vê o bochorno dos sóis abissínicos; e vê, pulando dentro desse quadro, como sobre as brasas do ordálio medieval, um homem hirsuto, feio, o “gnóstico branco”, rijíssimo à força de abstinência, acuado por todos os inimigos cósmicos – e por fim acuado pela baioneta do homem do litoral. (Lobato, 2010b, p. 182)

Não encontramos tais sentenças nas missivas entre 1904/1914. Lobato (2010a, p. 241) estimou Euclides da Cunha um “Homem Estupendo” em setembro de 1910, e anotou as sensações e marcas das leituras. Dessa maneira, comentou que *À margem da história* continha ideias, pensamentos, estilo e língua inéditos. Investigou a “sóbria e vigorosa beleza” do estilo euclidiano em setembro de 1911. Observou que o escritor evitava prepor o adjetivo ao substantivo e usar advérbios em excesso, empregava formas verbais simples e raramente as compostas (Lobato, 2010a, pp. 252-254). Convinha discernir os escritores dos escreventes. No entanto, *Os sertões* não eram um monumento, e Machado de Assis era inigualável.

7. Os *estratos do tempo* nos concedem “separar analiticamente os diversos planos temporais em que as pessoas se movimentam, os acontecimentos se desenrolam e os pressupostos de duração mais longa são investigados”, nos termos de Koselleck (2014, p. 19). No mesmo espaço vários estratos coexistem, remetendo ou não uns aos outros, cadenciados de maneiras diversas, encerrando recorrências e acontecimentos singulares. “O proveito de uma teoria dos estratos do tempo”, argumenta o historiador alemão (Koselleck, 2014, p. 22), “consiste em sua capacidade de medir diferentes velocidades, acelerações ou atrasos, tornando visíveis os diferentes modos de mudança, que exibem complexidade temporal”. No caso em análise, resta interrogar: Monteiro Lobato encontrou *estratos do tempo* ou regiões em outros tempos? Há *estratos* no mesmo espaço. Dessa maneira, os sertões da Bahia e o Rio de Janeiro constituem regiões diversas, não *estratos*. No entanto, imaginar a comunidade nacional exigia integrar as muitas regiões no todo Brasil. Assim, inteirados, os rincões e os centros urbanos converter-se-iam em planos temporais da nação. Restava esclarecer a simultaneidade de tempos históricos no território nacional, entendido como unidade.

Como entender tais vicissitudes? Nas cartas, examinou as formas, os estilos e o vigor dos escritores; nos artigos, a missão dos autores em revelar e denunciar “o país como ele é”. Passava do ato intransitivo ao engajamento, bem como do artista ao sociólogo. Por quê? Quais circunstâncias tornaram esses discursos possíveis? Inicialmente, o escritor veiculou sua ideia de literatura *brasileira* na *Revista do Brasil*. Nas críticas aos novos livros, encontramos as amarras entre os textos lobatianos e a campanha nacionalista. Por isso, investigaremos, muito brevemente, esse periódico.

Em 1915, o grupo do *Estado de São Paulo* ideou uma nova revista, em que as condições do país seriam escrutinadas, avaliadas e dadas ao conhecimento do público, no intuito de “conhecer, explorar, administrar e defender o território”, segundo Luca (1999, p. 40). Os temores em torno da Primeira Guerra Mundial e do imperialismo das potências europeias puseram em xeque as imagens ufanistas da nação⁸; os intelectuais examinaram as debilidades nacionais, escancarando as tensões socioeconômicas, a desordem governamental e a ignorância dos conterrâneos. Não por acaso, a direção da revista angariar como colaboradores intelectuais de diversas áreas do conhecimento, preocupados com os caminhos incertos do país e, por meio de sua produção, alvitando políticos e movimentos sociais para ações regenerativas ou inovadoras em nível nacional. Surgia assim a *Revista do Brasil*⁹.

A revista interessou a Monteiro Lobato. Em 21 de setembro de 1915, comentou a estreia do periódico com Godofredo Rangel, em janeiro do ano vindouro, sustentando que “pelos modos vai ser coisa de pegar, como tudo que brota do *Estado*, empresa sólida e rizomática” (Lobato, 2010a, p. 328). Observação não à toa, já que o escritor possuía amizade com Pinheiro Júnior e Plínio Barreto, componentes da direção da *Revista*, e acompanhou as negociações em torno de sua

8. O melhor exemplar dessa literatura é *Porque me ufano do meu país* (1901), de Afonso Celso. Os motivos expostos são, em ordem de apresentação: sua grandeza territorial, sua beleza, sua riqueza, a variedade e amenidade de seu clima, ausência de calamidades, excelência dos elementos que entraram na formação do tipo nacional, nobres predicados do caráter nacional, nunca sofreu humilhações ou foi vencido, seu procedimento cavalheiresco para com os outros povos, as glórias a colher nele, a sua história. (Ver: Celso, 1997. pp. 19-21.)

9. Luca (1999, pp. 54-55) destaca as muitas “correntes ideológicas e de posturas estéticas” nas páginas da *Revista do Brasil*. A historiadora inventaria – conforme suas categorias – nomes da geração de 1870, escritores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, nomes famosos no momento, pensadores autoritários, defensores do liberalismo, representantes do renascimento católico, os primeiros educadores nacionais, médicos envolvidos com os problemas sanitários e eugênicos, representantes da Academia Brasileira de Letras e das novas correntes. Pleiade devida ao programa da revista “não diretamente vinculada a partidos, instituições, movimentos ou religiões, [o que] favorecia, pelo menos em princípio, a diversidade de opiniões” (Luca, 1999, p. 33). As demandas, incertezas e mudanças no Brasil amarraram as visões, muitas vezes antagônicas, dos colaboradores.

organização. Dessa forma, pode-se supor que Monteiro Lobato tinha consciência da importância que seu nome e escritos poderiam ter no corpo da nova empresa. De início, talvez a possibilidade de introduzir seus textos em periódico sólido, no qual os paredros da intelectualidade brasileira também publicariam, tenha sobrepujado seu interesse pelo programa nacionalista veiculado.

Em outras oportunidades, mais uma vez a Rangel, reiterou sua influência junto a direção e insistiu na divulgação dos seus textos por meio do periódico: “Falas em ‘conquistar’ a *Revista*! Mas a *Revista* é nossa, bobo... Unicamente porque não tens relações com o Plínio, que é quem manda lá dentro, proponho isso de entrares por meu intermédio” (Lobato, 2010a, p. 346). Em 13 de novembro de 1916, anunciava que “figurarei nos números de novembro, dezembro e janeiro. Isto é sintoma de que minha cotação cresce” (Lobato, 2010a, p. 382). Seis meses depois, reclama do ritmo de produção que a colaboração assídua impunha, visto que os editores pretendiam “dar um conto meu em cada número, como se eu fosse máquina” (Lobato, 2010a, p. 394).

O “nossa” obtém outro sentido em carta de 27 de janeiro de 1917. Seguindo as correspondências de Monteiro Lobato, foi nesse fim de década que as preocupações nacionais assumem maior destaque. A *Revista do Brasil*, consoante o remetente:

(...) está se afastando do nosso programa. Neste número só falamos de coisas nossas, o Medeiros e eu. Tudo mais é coisa forasteira. Anda a nossa gente tão viciada em só dar atenção às coisas exóticas, que mesmo uma “revista do Brasil” vira logo revista de Paris ou da China. Nascida para espelho de coisas desta terra, insensivelmente vai refletindo só coisas de fora. Estou me preparando para um ensaio sobre as lendas e mitos, e um dia te mandarei o programa para que colabores. (Lobato, 2010a, pp. 390-391)

Daí em diante, o “nossa” remete-se a “nossa” constituição enquanto nação, visto que a censura acentua a ideia de arte como manifestação ou “espelho de coisas desta terra”. O contista incomodava-se com as expressões exóticas, os estrangeirismos em uma *Revista do Brasil*. Com interesse em salvaguardar “nosso programa”, além de consolidar e incrementar sua atividade no campo literário, compra o mensário. Doravante, as suas tentativas de literatura *brasileira* encontravam acolhida – e não dividiram espaço com os mexericos franceses.

Os textos publicados nas seções “Bibliografia” e “Movimento artístico”, nas quais resenha os lançamentos editoriais, dão a conhecer a proposta estética do escritor. Os critérios serão os mesmos utilizados na ascendência de Euclides da Cunha como “gênio americano” e maior escritor brasileiro.

Para começar, Veiga Miranda mostrou “seus magníficos dotes de pintor de almas e costumes” no romance *Mau-olhado*. O crítico destacou o “quadro agreste da vida roceira”, no qual transcorre o enredo, bem como o estilo cinematográfico da “luta bárbara contra a terra e luta contra a selvageria”. Os personagens merecem consideração: Lelé, sacristão e curador, está “apanhado ao vivo, o santarrão, tipo vulgar nos sertões, onde a extrema ignorância, a bruteza e o fanatismo do povilêu propiciam o surto destes místicos negociastas” (Lobato, 2009b, pp. 63-66). Como não lembrar Antônio Conselheiro? Em suma,

Mau-olhado é, pois, uma preciosa contribuição para o acervo nada rico do romance brasileiro. Tudo ali é genuinamente nacional. Nenhum tipo, com nenhuma cena, entremostra arte alienígena, copiada inconscientemente. Se peca, peca por exuberância. A catadupa de incidentes que o movimentam reflete bem o informe e caótico da nossa natureza indomada, alternando precipícios e monstros com remansos poéticos e beija-flores. Eis por que, até nos defeitos, *Mau-olhado* é desses romances que se nos gravam na imaginação para sempre. É a terra, é o homem, é este caos onde se elabora uma raça, falha já em várias tentativas, mas sempre teimosa, a tatear uma forma estável de equilíbrio... (Lobato, 2009b, p. 66)

Os *Ipês*, reunião dos versos de Ricardo Gonçalves, abrigava “a alma [do caipira] e nos fez sentir toda a poesia da roça e da sua gente”. O vate, irmanado “com o sentimento nacional”, transmitia o “perfume agreste, a trescalar o aroma das matas” (Lobato, 2009b, pp. 74-75). O crítico atribuiu o pioneirismo do nacionalismo na poesia a essa obra:

Ricardo foi o precursor do nacionalismo na poesia. O fundo popular da sua poesia, sob uma forma apurada e culta, deu-lhe esse admirável equilíbrio que lhe valeu a qualidade – que é sua mais que de ninguém – de grande expoente na coletividade, do mais largo expoente mesmo do sentido poético da nossa gente. Sob este aspecto, a sua obra é prodígio de equilíbrio: o máximo de inspiração sertaneja e o máximo de literatura tradução dela. Por isso, teve sempre o mais largo círculo de admiradores e o seu livro tem agora a mais vasta procura. (Lobato, 2009b, p. 75)

Com tais características, conceitua *Senhora de engenho*, romance de Mário Sette, “romance pernambucano onde paisagens e tipos realçam-se de muita cor local” (Lobato, 2009b, p. 50); considera uma das boas qualidades de *Redimidos*, de Silviano Pinto, o cenário da fazenda sertaneja nos “últimos anos do regime monárquico, quando a vida agrária do país tinha por fator único o esforço dos escravos”, entrando assim na categoria dos romances nacionais (Lobato, 2009b, p. 34); Plínio Cavalcanti debatia “os nossos mais complexos problemas nacionais” e fixaria os “aspectos fugidios da psíquica brasileira, fugidia e furta-cor” em obras por vir (Lobato, 2009b, pp. 78-79); mesmo os romances citadinos

de Lima Barreto manifestavam “a *sensação carioca*” ao conjugar “o desenho dos tipos e a pintura do cenário” (Lobato, 2009b, p. 49). As outras críticas na *Revista* manifestam argumentos semelhantes, aumentando as evidências *ad infinitum*.

Monteiro Lobato apregoava um projeto de literatura *brasileira* fundado na estética naturalista/realista, incumbindo os escritores a desvelar as realidades físicas e sociais do país. Com base nessa proposta, as obras consagraram-se-iam por sua “verdade” ao captar o “genuinamente nacional”, a “psíquica brasileira” ou “este caos onde se elabora uma raça”, tal como esclarece nas críticas. O nacionalismo lobatiano pressupõe o engajamento e a crítica social. Os escritores seriam intérpretes da terra e do homem, desnudando os ambientes por meio da verossimilhança entre a escritura e o referente. Quanto à forma, se “o objetivo de um escritor é transmitir ideias e sensações, essa transmissão será tanto mais perfeita quanto mais respeitar a psicologia média dos leitores” (Lobato, 2009b, p. 43). Isso posto, a literatura *brasileira* atingiria maior público, denunciando as duas civilizações do país: a cultura importada, “dos que vivem nas cidades”, e a cultura local, “filha da terra” (Lobato, 2009b, pp. 41-42).

O momento histórico avivou e incitou os anseios da literatura *brasileira*: a convergência entre a ascensão de São Paulo e a carência socioeconômica dos sertões, a Grande Guerra e os nacionalismos, a literatura como missão e as novas vanguardas. Com isso, Monteiro Lobato foi além da ideia de arte acrônica. Dentre os motivos da vicissitude acima tratada, estava a constatação do “*prisma que desnatura as realidades*” nas visões dos escritores citadinos. Monteiro Lobato, assim, rascunhou contos nos rincões de São Paulo, no intuito de mostrar a “verdade” do interior; assente nas experiências de promotor público e de fazendeiro norte-paulista, traçaria o caboclo incapaz de evolução e impenetrável ao progresso, “maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie” (Lobato, 2009c, p. 169), Jeca Tatu.

■ Bibliografia

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés; tradução Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CELSO, Affonso. *Porque me ufano do meu país*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1997. [1. ed. 1900].
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Introdução M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Ediouro, 2003. [1.ed. 1902].
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*: estudos sobre história. Tradução Markus Hediger. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.
- LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010a. [1.ed. 1944].
- _____. *Cidades mortas*. 2. ed. São Paulo: Globo: 2009a. [1.ed. 1919].
- _____. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Globo, 2010b.

- _____. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Globo, 2009b. [1.ed. 1965].
- _____. *Mundo da Lua*. São Paulo: Globo, 2008a. [1.ed. 1923].
- _____. *Na antevéspera*. São Paulo: Globo, 2008b. [1.ed. 1933].
- _____. *Urupês*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009c. [1.ed. 1918].
- LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- RANGEL, Godofredo. *Vida ociosa*. Prefácio de Autran Dourado. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

A *ma soeur* de José Olympio: projetos editoriais e invenção autoral para Rachel de Queiroz

■ GILBERTO GILVAN SOUZA OLIVEIRA¹

Rachel de Queiroz, logo após a morte de José Olympio, em 1990, publicou a crônica *J.O.: o mais brasileiro dos paulistas*, na qual considera que ele possuía um espírito de irmandade e tratava seus editados como filhos, cujo

[...] processo de adoção se alargou, e irmãos éramos nós também. Irmã fui eu, que hoje me dóo da sua morte como me doeu a dos dois irmãos de carne, que perdi. Sempre me escrevia cartas e bilhetes me chamando carinhosamente de *ma soeur* – por que em francês? Não sei. Ele não cultivava línguas estrangeiras. Cultivava corações, lealdade, amizade. Dava e tinha retorno (Queiroz, 1993, p. 60).

José Olympio cultivou companheirismo não apenas com sua *ma soeur*. A partir das séries de correspondências trocadas por ele com seus editados e frequentadores de sua livraria e editora percebemos a *arte da amizade* que *Jotaó* tanto alimentou. No conjunto de missivas que compõem o acervo da *Livraria José Olympio Editora* sob a salvaguarda da Biblioteca Nacional e da Fundação Casa de Rui Barbosa se destacam, também, as de Arnaldo Niskier². A formalidade entre os dois, mesmo quando o conteúdo das cartas se tratava de assuntos de trabalho, raramente era utilizada. Para Niskier, José Olympio era *meu querido Jotaó*.

Tais relações foram tecidas primeiramente em São Paulo e depois ampliadas com a mudança de José Olympio e sua editora para o Rio de Janeiro. Foram na loja I do Edifício Portella e depois no bairro Botafogo, na Rua Marquês de Olinda, número 13, os locais de cultivo de muitos afetos e o ponto de encontro de homens e livros, tornando-se os lugares mais profícuos da produção e difusão do mercado editorial brasileiro.

Segundo Rachel de Queiroz (1998, p. 186), *quem queria ser visto e quem queria nos ver ia às tardes à José Olympio. A Livraria José Olympio Editora*

1. Doutorando em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Ceará - UFC. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
2. Arnaldo Niskier é pedagogo, doutor em educação e membro da Academia Brasileira de Letras (ABL). Sua produção intelectual gira em torno da literatura infantil.

rapidamente deixou de ser vista apenas como uma empresa de produção e venda de livros, cujo selo foi marca e registro de sedução para novos e velhos escritores entre as décadas de 1930 a 1980. Para José Lins do Rego (1935), a livraria e editora de José Olympio se tornou em pouco tempo um celeiro de escritores, principalmente daqueles que pertenciam ao Norte³.

Essas vivências eram transplantadas para os textos, o que reverberou numa marca editorial da *José Olympio*: inserir nas edições dos livros, em especial nos de literatura brasileira, resenhas, notas, artigos de crítica literária, poemas e demais escritos que agradavam o autor publicado. Assim sendo, nosso interesse é refletir sobre como paratextos compuseram as edições d' *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, para criar efeitos de apresentação e formas de canonização, ou seja, compreender quais os significados foram atribuídos a esse livro dentro de um sistema literário.

Tais textos, além dos prefácios, apresentações, epígrafes e ilustrações, são tratados como paratextos; estes, por sua vez, *est essentiellement spatiale et matérielle* (Genette, 2002, p. 21) e são selecionados por decisão do editor e/ou em conjunto com o autor, cujos elementos produzem uma ação sobre o público; são uma estratégia editorial e de produção de sentidos, pois eles indicam *maneiras de recepção* e instituem *modelos de consumo*; servem como porta de entrada para a obra; são elos entre o fazer editorial e o fazer autoral; são maneiras comunicativas entre o texto escrito e o livro como suporte; e *indicam ao leitor que o livro é fácil ou difícil, inovador ou tradicional, parecido ou diferente das obras precedentes do autor* (Gama, 2013, p. 133).

Ao realizarmos esta análise, estaremos refletindo, por outro lado, sobre as categorias de autor, obra e mercado livresco, atinando para a discussão de como a lógica editorial, para a produção e o consumo de livros, estabelece, delimita e prescreve materialidades destinadas às edições, mas também de qual maneira os processos editoriais interferem nos textos e como os textos modificam o fazer dos editores.

Rachel de Queiroz chega à Livraria José Olympio Editora

Em 1934, motivado por José Lins do Rego, José Olympio enviou uma carta à Rachel de Queiroz convidando-a para fazer parte do quadro de funcionários e editados pela *Casa*. Foi dessa mesma maneira que Graciliano Ramos e outros literatos foram ingressando na editora e que se formou o famoso grupo de autores do nordeste na *José Olympio*.

3. José Lins do Rego faz referência à parte da região norte que hoje é conhecida como nordeste.

Rachel de Queiroz foi a primeira escritora brasileira que teve livros publicados pela *J.O.* Em pouco tempo, de *autora da Casa* passou a ser *amiga da Casa*, passagem que pode ser vista e percebida tanto nos relatos da editada, quanto nas missivas do editor. Para ela, na apresentação feita para a biografia *José Olympio: o descobridor de escritores* (2002), elaborada por Antônio Carlos Villaça,

Nós, os que pomos no papel nossos pensamentos, sonhos e imaginações, dependemos do Editor, espécie de mágico que tem o poder de transformar em livro aquilo que era apenas palavras, palavras. E quando temos um Bom Editor que nos solicita escritos, que põe em nós a sua confiança e seu dinheiro, ele vira a própria figura paterna. (Queiroz, 2002 In Villaça, 2001, p. 11).

Ao se referir à José Olympio com qualificativos elogiosos, Rachel suscita uma importante questão: autores produzem textos, organizam palavras para compor uma narrativa, enquanto editores produzem livros. No caso da autora e do editor em questão, essa relação foi mais além. Tanto que, mais tarde, José Mário Pereira (2008), filho de José Olympio, classificou a autora como a *estrela* e um dos grandes nomes da editora de seu pai.

Além de editada, Rachel de Queiroz trabalhou como tradutora de 1940 a 1970. Traduziu grandes nomes da literatura mundial como, por exemplo, Leon Tolstói, Dostoiévski e Honoré de Balzac. Para a escritora, o incentivo à tradução é de extrema importância, pois é somente dessa forma que alguns leitores têm acesso a determinadas obras e, além disso, o ato tradutório permite que o escritor se familiarize com os procedimentos de escrita dos autores traduzidos.

Segundo ela, mesmo após o contrato com a revista *O Cruzeiro*⁴, na qual publicava uma crônica semanal, continuou [...] *traduzindo. Eu era amiga de José Olympio e tinha liberdade de traduzir o que quisesse. De vez em quando vinha um best-seller, mas no geral eu tinha o direito de escolher o que iria traduzir* (Sales, 1997, p. 25).

Na *José Olympio*, Rachel de Queiroz traduziu obras de seu interesse e a pedido do seu editor. Traduzia em ritmo intenso, em torno de vinte páginas por dia, numa jornada de oito horas diárias, cuja especialidade eram as obras de partida em língua inglesa, o que a levou a produzir seu próprio método de trabalho. Por exemplo, como ela não dominava o russo, para traduzir as obras *Os irmãos Karamazov*, *Os demônios* e *Humilhados e Ofendidos* de Dostoiévski, comparou edições em francês, espanhol, inglês, italiano e alemão e, ao final, solicitou uma correção a uma professora de russo.

4. Rachel de Queiroz publicou de 1945 a 1975 uma crônica semanal na *O Cruzeiro* na coluna "A última página" localizada, de fato, na última página da revista. O convite foi feito por Assis Chateaubriand e a decisão de publicar na última página se deu em negociação com Leão Gondim, então diretor da revista.

Segundo Rachel de Queiroz, José Olympio era muito exigente com as traduções. Ele disponibilizava a lista de obras cujos direitos autorais haviam sido comprados e deixava à disposição de seus funcionários, embora Vera Pacheco, esposa do editor, acompanhasse de perto todo o processo de tradução. Na *José Olympio*, outros editados pela *Casa* também desenvolveram essa atividade, entre eles José Américo de Almeida; mas foram Aldagisia Nery, Dinah Silveira de Queiroz e Lucia Miguel Pereira suas principais companheiras de trabalho.

No catálogo da *José Olympio*, a produção intelectual de Rachel de Queiroz estava na sessão de *Literatura Nacional*, *Literatura Estrangeira* e *Literatura infanto-juvenil*, sendo *O Quinze* o livro que obteve o maior número de edições. Apesar disso, sua estreia deu-se com o lançamento de *Caminhos de Pedras*, em 1937. A partir de então, a parceria entre a escritora e o editor durou em torno de seis décadas, de 1934 a 1991.

O Quinze foi publicado pela primeira com o selo da *Livraria José Olympio Editora* apenas em 1948. Contudo, a escritora tinha a intenção de lançar uma nova edição de seu romance antes da supracitada data.

Era intenção, entretanto, dar este novo livro [**As Três Marias**] simultaneamente com uma nova edição ao *Quinze* (3ª edição) e talvez uma segunda do “João Miguel”. Um rapaz da Editora Nacional me falou alguma coisa nesse sentido, e a proposta me parece justa, porque sinão aí, pelo menos cá pelo Norte há sempre muita procura dos meus livros esgotados (É verdade, não é mania de grandeza não...).

Tenho certeza de que uma nova edição se venderia facilmente. Que é que você pensa disso? Que diabo, eu não sou das grandes, mas ainda há muita gente que me lê na província!

(...) Para seu governo: *O Quinze* e *João Miguel* estavam sendo traduzidos na Argentina (“*Caminhos de Pedras*” também). *O Quinze* a estas horas talvez esteja na rua, segundo me escreveu um tradutor. E na Alemanha, também me estão traduzindo, devendo sair do prelo no mês que vem⁵.

José Olympio não aceitou a proposta de Rachel e a terceira edição saiu pelo selo da *Companhia Editora Nacional* em setembro de 1942. Em relação à menção das traduções de suas obras, trabalhamos com a hipótese de que ela usou como estratégia para convencer seu editor, pois foi somente a partir de 1960 que seus livros foram publicados em língua estrangeira.

A segunda edição d’*O Quinze* saiu em 1931, pela *Companhia Editora Nacional*, a qual Rachel de Queiroz considerava, em entrevistas, como se fosse a primeira, pois segundo ela a publicação de 1930 não tinha um papel de qualidade.

5. Carta de Rachel de Queiroz para José Olympio, Fortaleza, 04 de junho de 1938. Fundação Casa de Rui Barbosa: Arquivo José Olympio Editora, Série Conselho Editorial, Subsérie Editados, Pasta Rachel de Queiroz.

Já a terceira edição, lançada em 1942, também saiu pela *Editora Companhia Nacional*. Segundo Hans Robert Jaus (1979, p. 7-8),

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem de condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento do gênero, mas sim dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios esses de mais difícil apreensão.

Ao fazer tal consideração, Hans Jaus se refere aos estudos da recepção de uma obra. Embora não estejamos investigando a recepção d'*O Quinze*⁶, mas apenas o processo de produção de sentidos e significados atribuídos pelos paratextos que a *José Olympio Editora* inseriu nas edições, estes elementos se tornam interessantes de serem observados, pois o romance de Rachel de Queiroz já tinha passado pelo crivo da crítica literária antes de sua publicação pela *Casa*.

Em outras palavras, *O Quinze* já fazia parte de um sistema classificatório, possuía maneiras e espaços de circulação, performances de leitura e pertencia a um modelo de produção livresca. Nesse caso, ele é considerado como literatura sobre a seca no Ceará, estava inserido no movimento literário modernista brasileiro e, dentro desse sistema de classificação, era tratado como um romance de cunho social.

Aqui essas informações se tornam caras para a análise das formas de produção das edições d'*O Quinze* pela *José Olympio Editora*. Afinal, o que José Olympio fez foi inseri-lo dentro de um sistema de livros⁷, num modelo editorial diferente de quando a obra foi produzida inicialmente e, conseqüentemente, num novo modo de circulação. As próprias condições editoriais são reveladoras dessa mudança. A primeira edição, produzida por uma gráfica, remete a uma produção local, ao contrário da editora que estabelece um parâmetro nacional.

Na década de 1930, os suplementos literários dos jornais, bem como as revistas que tratavam sobre literatura, eram os espaços onde a *crítica literária* publicava seus textos. Ao mesmo tempo, os tabloides foram o principal veículo de comunicação que tornava um autor conhecido, pois o acesso aos livros era

6. Estamos fazendo referência que nossa preocupação central não é estudar as práticas de leitura do romance de Rachel de Queiroz em sua diversidade. Porém, iremos utilizar os textos de críticos literários e leitores que foram utilizados pela *José Olympio Editora* nas edições d'*O Quinze*.

7. Estamos utilizando esse conceito que Antonio Candido (2015, p. 16) que o define do seguinte modo: como a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular. Obras produzidas por autores formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma 'vida literária'; públicos, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; tradição, que é o reconhecimento das obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar.

difícil devido à não existência de um mercado editorial no Brasil (Travancas, 2001).

Desse modo, tais periódicos literários eram publicações voltadas principalmente para escritores. Registravam lançamentos, críticas e artigos, lançavam polêmicas, discutiam a política cultural e expunham os problemas da política editorial (Soares, 2009, p. 101). Em outras palavras, os jornais faziam parte da produção de livros, funcionando como a principal engrenagem de circulação e recepção das ideias. Afinal, era um veículo em que editores, literatos e intelectuais constituíam-se e constituíam seus pares.

Quando *O Quinze* foi lançado, o jornal *O Ceará* publicou críticas negativas ao romance de Rachel de Queiroz. Segundo o tabloide, a obra não dizia nada de novo e o papel era de má qualidade. Diferente da recepção em Fortaleza, o exemplar foi elogiado em São Paulo e no Rio de Janeiro por intelectuais que produziam críticas para revistas especializadas em livros direcionados a um público leitor definido, a exemplo do artigo elogioso de Augusto Frederico Schmidt na revista *As Novidades Literárias Artísticas e Científicas*, o de Martins Capistrano na *Fon-Fon*⁸.

Em Fortaleza, com o intuito de rebater as críticas negativas publicadas no *O Ceará*, o jornal *O Povo* investiu no processo de lançar notas, cartas enviadas a Rachel de Queiroz e textos críticos veiculados em jornais e revistas sobre livros do Rio de Janeiro e São Paulo que trataram de analisar *O Quinze*. É o caso da crítica feita por Maria Eugênia Celso, lançada no *Jornal do Brasil* em 05 de setembro de 1930 e (re)publicada n' *O Povo*, 25 dias depois, e uma carta de Jaime Gris enviada à literata em 24 de julho de 1930 e publicada no periódico com o título “*O Quinze e um modernista pernambucano*”.

Inventariar essas críticas e perceber como a autora ingressa na literatura e no mercado editorial, bem como ela foi recebida, nos auxilia a investigar de modo fulcral os significados dos paratextos indos nas edições d' *O Quinze* que foram lançadas pela *José Olympio*. Afinal, conceitos e estruturas narrativas que foram mobilizados no momento do lançamento da obra serão retomados pela editora.

Assim sendo, do mesmo modo que o conceito de modernismo indica uma oposição e um paralelo para os comentadores de 1930, ele vai ser utilizado pela *José Olympio Editora* como uma estratégia de divulgação para fazer o romance

8. Apesar disso, a estreia de Rachel de Queiroz também foi alvo de desconfiança. Para Graciliano Ramos, o livro não teria sido escrito por mulher. Tratava-se de uma escrita masculina que assinava com o pseudônimo feminino para ganhar espaço no mercado livresco.

circular. Pode-se considerar que o empreendimento de José Olympio consistia em publicar a moderna e contemporânea literatura brasileira. Sendo assim, o livro de Rachel de Queiroz coadunava e estava em sintonia com o projeto do seu editor e a literata foi escolhida por méritos, mas não somente⁹. Foi também, em certa medida, por estratégias de mercado editorial e pela relação que ela tinha com José Lins do Rego, assim como Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, entre outros editados pela *Casa*.

Textos para seduzir

Em carta datada de 16 de fevereiro de 1938, enviada por Daniel Pereira a Limeira Tejo¹⁰, constam as próximas obras que iriam ser publicadas pela *José Olympio Editora* e quais os últimos exemplares que haviam sido enviados para que Tejo pudesse fazer a crítica. O livro em questão a ser lançado se tratava de *A sabinada*, de Basílio Machado.

Ainda na carta, Daniel Pereira pede para que, além de publicar notas críticas nos jornais, Limeira Tejo leia seus textos sobre a obra de Basílio Machado no rádio com o intuito de alcançar o maior número possível de leitores¹¹. Entre os próximos livros a serem publicados, estavam a segunda edição de *São Bernardo* e o lançamento de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Em resposta a Daniel Pereira, Limeira Tejo pergunta sobre quais jornais possuíam maior circulação e visibilidade no Rio de Janeiro. Questiona, ainda, se o jornal *Folha da Noite* seria uma boa opção. Essa correspondência faz parte de um processo comum até os anos de 1950, pois eram os jornais a principal maneira de divulgar os novos escritores e as suas obras.

Assim, os periódicos podem ser considerados como um espaço privilegiado para a constituição de percursos intelectuais de literatos, sociólogos, editores e demais sujeitos que pertencem ao mundo letrado. Nesse sentido, os suplementos

9. Além d'O Quinze, a *José Olympio Editora* publicou outras obras de Rachel de Queiroz. Editou os romances: *Caminhos de Pedras* (1937), *As três Marias* (1939) e *Dona, Doralina* (1975). Relançou *O Quinze* (1948) e *João Miguel* (1948). Lançou as obras especiais: *Três romances* (1957); *Quatro romances* (1960) e *Obras Reunidas* (1989). As obras teatrais: *Lampião* (1953), *A beata Maria do Egito* (1958) e *A sereia voadora* (1960). Em relação ao conjunto de crônicas editorou: *A donzela e a Moura Torta* (1948); *100 crônicas escolhidas* (1958); *O brasileiro perplexo* (1964); *O caçador de tatu* (1967); *A menininha e outras crônicas* (1976) e *O jogador de sinuca e mais historinhas* (1980). No tocante a literatura infanto-juvenil, editou *O Menino Mágico* (1969), *O Galo de Ouro* (1985) e *Cafute e pena-de-prata* (1986).

10. Limeira Tejo é natural de Pernambuco. Formou-se em engenharia, mas dedicou sua vida à tarefa de jornalista e escritor. Uma de suas principais obras é o livro *Retrato Sincero do Brasil* (1951).

11. O pedido feito por Daniel Pereira a Limeira Tejo para anunciar na rádio os próximos lançamentos da *José Olympio Editora* é um caso particular. Nesse sentido, não se configura como uma prática comum entre os intelectuais.

literários pertencentes aos principais jornais¹² em circulação até a primeira metade do século XX, no Brasil, funcionaram *como cadernos de livros que tratam de literatura, dos escritores e do mercado editorial* (Travancas, 2001, p. 16).

Segundo Roger Chartier (1999a, p. 45), *para erigir-se como autor*, escrever não é suficiente; *é preciso mais, fazer circular as suas obras entre o público, por meio da impressão*. Daí a importância e a preocupação da *José Olympio* e das demais editoras em publicar nos jornais notas críticas de cunho positivo em relação aos autores e às obras editadas.

No caso da *José Olympio*, não houve um investimento em propelar os textos favoráveis aos autores apenas em jornais, revistas, suplementos literários e no rádio. José Olympio procurou reproduzir ao máximo essa preocupação na edição das obras. Ao longo das publicações, em especial nas de literatura, essas críticas iam sendo inseridas e retiradas. Elas estavam presentes nas capas, orelhas, na contracapa e no miolo dos livros.

Tais textos não preenchiam apenas um espaço, eles estavam em movimento e conferiam, criavam, atribuíam significados às obras. Além disso, sugeriam *aos leitores instrumentos, ferramentas críticas, maneiras de ver, de pensar, de situar-se, que, esperamos, vão lhes permitir distanciarem-se do mais habitual, obrigatório, espontâneo* (Chartier, 1999a, p. 127).

A nota de Gilberto Amado, na qual considera *O Quinze* uma produção perfeita, pura e inigualável, pode ser tido como exemplo para compreendermos essa movimentação. Ao longo das edições ela foi posta na capa, na contracapa, no miolo do livro e nas orelhas. Por outro lado, é interessante notar que, diferente dos projetos das outras editoras, na *José Olympio* as orelhas dos livros foram supervalorizadas, tanto para falar sobre o próprio exemplar, quanto para divulgar outros projetos e obras.

Cabe destacar que os livros dos demais escritores editados pela *José Olympio* também receberam esse tratamento. É o caso da 8ª edição de *Banguê*, de José Lins do Rego, lançado pela *Coleção Sagarana*¹³, em 1972. Nela constam os seguintes paratextos: *Breve Notícia - Vida de José Lins do Rego*, de Wilson Lousada, escrito em 1960; um resumo biográfico e bibliográfico, intitulado *José Lins do*

12. Aqui nos referimos aos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, nos quais José Olympio utilizou veemente como suporte de divulgação de seus projetos editoriais.

13. A *Coleção Sagarana*, assim como a coleção *Cadeira de Balanço* que foi nomeada a partir de uma obra de Carlos Drummond de Andrade, é originária do título de um livro de João Guimarães Rosa, cujo objetivo era publicar obras de todos os gêneros e de autores estrangeiros e nacionais. Seu projeto gráfico foi pensando de forma funcional. Além disso, manteve-se o estilo dos livros que vinham sendo produzidos pela *Casa*: com tamanho 13,5 x 18,5 cm e em formato de bolso.

Rego, escrito por Olívio Montenegro, produzido exclusivamente para a edição; e *Algumas opiniões da crítica brasileira sobre a primeira edição de Banguê*¹⁴, elaborado pela editora. Destaca-se, também, obras, entre elas, as de Mário Palmério, João Guimarães Rosa, Aníbal Machado, José Lins do Rego, Lygia Fagundes Telles e Luís Jardim.

A primeira obra lançada pela coleção foi a 6ª edição de *Sagarana* de João Guimarães Rosa, em 1963. Em todas as publicações, José Olympio inseriu prefácios e notas críticas sobre cada uma delas. Esse recurso, além de qualificá-las, foi utilizado como um mecanismo de divulgação, conforme é possível percebemos em nota lançada no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, na ocasião do lançamento de *Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos.

Fato significativo a reedição regular de romances brasileiros realmente importantes: isso demonstra, não só o empenho de alguns editôres por assegurar a circulação constante de obras de primeira qualidade, mas também a pressão discreta ou ostensiva de certo público para que tais obras se conservem à tona, com todos os seus sinais de vitalidade e permanência. O caso, por exemplo, de dois romances de Cyro dos Anjos [sic]: *O Amanuense Belmiro* e *Abdias*. O primeiro, aparecido em 1937, já traduzido para o espanhol e para o italiano, agora em sexta edição, incorporado à Coleção Sagarana. A editora José Olympio caprichou: colocou prefácio de Antônio Cândido, com uma nota bibliográfica, ilustrada com um bico-de-pena de Luís Jardim, fez a reprodução da capa, de Santa Rosa, da segunda edição, bem assim de um desenho de Poty, e deu capa de Eugênio Hirschi¹⁵.

Outro aspecto extremamente relevante para se analisar em relação aos livros publicados pela *José Olympio Editora* é o cuidado com o design das publicações. Porém, esta preocupação se fazia presente não apenas nessa coleção. Basta analisarmos ligeiramente os catálogos da editora que iremos perceber que há uma forma visual e uma estética própria para os projetos gráficos.

Sobre os prefácios e as notas críticas, Antonio Candido, ao lado de Otto Maria Carpeaux e de outros intelectuais, foi um dos principais prefaciadores das obras publicadas pela *José Olympio*. De todos eles, talvez, o mais lido nas universidades brasileiras seja o de Candido para o livro *Raízes do Brasil*, no qual o autor analisa os significados da obra de Sérgio Buarque de Holanda¹⁶.

Pela *Sagarana* não foi publicada nenhuma obra de estreia, caracterizando-se pelas reedições e seguindo a linha editorial da *José Olympio*: não se dedicar exclusivamente a lançar novos autores. Assim, podemos considerar que, na

14. RÊGO, José Lins do. *Banguê*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

15. Jornal *Correio da Manhã*, 14 de maio de 1966, coluna *Revista dos Livros*, 2º caderno, p. 2.

16. Tal prefácio, intitulado *Os significados de Raízes do Brasil*, foi inserido, na obra, a partir da 6ª edição publicada em 1967.

condição de editor, José Olympio inseriu os livros de seus editados dentro de uma rede de comércio livreiro por meio de projetos que visavam se aproximar e ao mesmo tempo se distanciar de seus pares, contribuindo, contudo, para a formação de um mercado editorial no Brasil e para a constituição de uma moderna literatura brasileira.

Nesse sentido, ao estudar os processos de produção d'*O Quinze*, estamos trazendo à tona as discussões que envolvem a própria trajetória da *Livraria José Olympio Editora* e o fazer de seus editores que, ao passo que contribuíam para se estruturar um mercado editorial no Brasil, se inseriam nas dinâmicas comerciais que ajudaram a ser criadas. Assim sendo, entendemos que os paratextos contidos nas edições d'*O Quinze*, produzidos pela *José Olympio*, junto a outros recursos, significaram, criaram espaços de circulação e formaram um público leitor para a obra de Rachel de Queiroz.

Além disso, havia uma circularidade dos paratextos em outros livros, ou seja, eles não se restringiam apenas ao *O Quinze*, a exemplo da 10ª edição do romance *Caminho de Pedras*, publicada em 1987¹⁷. Nesse exemplar, encontramos o texto de Gilberto Amado, uma nota da editora, uma lista da bibliografia da autora e o *Louvado para Rachel de Queiroz* de Manuel Bandeira. Há também uma crítica de Gian Cavalcanti sobre o livro *O menino mágico*, um estudo sobre a literata realizado por Olívio Montenegro e uma crônica de Graciliano Ramos sobre a obra em questão.

Cabe destacar, ainda, que a 4ª e a 5ª edição d'*O Quinze* fazem parte da publicação *Três Romances* (1948), a 6ª da reprodução *Quatro Romances* (1960) e a 38ª da *Coleção Obras Reunidas* (1987). Outro detalhe que nos chamou atenção foi que, da 15ª à 20ª edição, as publicações saíram em parceria com a Academia Cearense de Letras, mas não encontramos na documentação pesquisada registros oficializando e destacando os motivos desse convênio.

Podemos considerar que tais textos serviam de enunciado à enunciação. O leitor, antes de ter acesso ao romance, entrava em contato com algumas performances de leitura que, em certa medida, direcionavam determinadas percepções e chaves de compreensão da obra. Além disso, estavam postas classificações, ordenamentos hierárquicos da escrita racheliana dentro da literatura brasileira.

17. Para visualizar e compreender o movimento dos paratextos das edições d'*O Quinze*, ver Tabela 4 - Relação das edições d'*O Quinze* publicadas pela *Livraria José Olympio Editora* e seus respectivos paratextos, exceto os das capas, orelhas e contracapas da dissertação: OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza. "O livrinho que desencadeou o resto": circulação e produção d'*O Quinze* de Rachel de Queiroz pela *Livraria José Olympio Editora* (1930-1980). (Dissertação de Mestrado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2017.

Desse modo, tendo em vista que *no sistema de produção, edição, propaganda, circulação e apreensão de ideias escritas, a crítica era o crivo determinante* (Sorá, 2010, p. 110), os paratextos contidos nas edições d' *O Quinze* funcionaram como as ferramentas para o sistema de classificação da figuração autoral e da literatura nacional.

O primeiro texto inserido nas edições foi o de Augusto Frederico Schmidt. Nele, o autor inicia sua crítica destacando as qualidades da escrita e da forma narrativa. Para ele, Rachel de Queiroz poderia ser considerada como uma grande escritora brasileira devido ao valor estético de sua obra que, ao mesmo tempo em que é simples, possui sua força, é coerente, clara e grave. Ainda segundo Schimdt,

Não se encontra no pequeno romance que D. Rachel de Queiroz acaba de publicar o mínimo abuso. A própria paisagem de seca cujo horror podia dar motivo para expansão descritiva, a própria paisagem vem apenas necessariamente, em rápidos e sóbrios painéis, tão rápidos e sóbrios, tão ligados com a vida dos personagens, com a vida do livro, que seria impossível se destacar um trechozinho qualquer para a antologia. [...] A linguagem fresca e corrente, onde não se nota o mínimo exagero de caboclisto, linguagem otimamente resolvida que não fere aos ouvidos, que não irrita, como acontece nos livros regionais, em que há sempre um tom de falsidade e de coisa estudada (Schmidt, 1930, p. 4).

Além da linguagem e da forma narrativa, outro ponto levantado pelo crítico foi o fato de se tratar de uma escrita feminina, cujo aspecto, em 1930, era tido como relevante. Para ele, a obra de estreia de Rachel de Queiroz possuía a mesma força literária que as de Irene Nemirowsky, Katherine Mansfield e Virgínia Wolf.

Em seguida, a preocupação foi elencar os elementos que diferenciam a escrita racheliana sobre a seca em relação às demais. Para Schmidt, Rachel de Queiroz não procura realizar conclusões, nem reivindica providências contra a seca, mas não deixa de ser sensível ao narrar o flagelo do retirante. Este último aspecto, segundo o crítico, é o ponto alto do romance e é o que sustenta a trama. Em relação aos dois primeiros, ele considerava como características de uma escrita panfletária, a qual não o agradava.

Foi a narrativa do flagelo o mote da argumentação do crítico para comparar a escrita de Rachel de Queiroz com a de José Américo de Almeida. Embora o livro de José Américo tenha despertado interesse nacionalmente, para Schmidt, *A Bagaceira* ainda não era o livro de seca que demarcava um novo estilo narrativo, pois as preocupações postas naquela obra eram, em maior medida, a vida amorosa dos personagens. Tal fator distraía o leitor da narrativa do flagelo. Assim, ao retornar ao tema de Américo, Rachel teria conseguido direcionar o olhar do leitor para o retirante (Schmidt, 1930, p. 4).

O texto de Schmidt foi classificado de duas maneiras pela *Livraria José Olympio Editora*: até a 11ª edição¹⁸ foi atribuída a ele o conceito de crítica; a partir da 12ª ele passou a ser considerado um estudo. A segunda classificação coloca em questão outro aspecto. A escrita de Rachel de Queiroz deixa de ser apenas mais uma dentro de um conjunto de obras e autores analisadas no calor do lançamento e passa a ser individualizada em relação às demais, configurando, desse modo, um campo de investigação.

Na acepção de Adonias Filho, em seu texto *O romance O Quinze*, produzido em 1960, a obra de estreia de Rachel de Queiroz é uma raiz do estilo de escrita racheliana e foi ele que possibilitou toda produção literária da autora. Com intuito de colocar a escritora dentro dos escaninhos da literatura, Adonias Filho inicia seu texto distanciando a escrita de Rachel de Queiroz da dos literatos do fim do século XIX e início do XX, os quais também produziram literatura sobre a seca, a exemplo de Franklin Távora e Domingos Olímpio.

Depois o crítico inclui e aproxima a autora ao ciclo do nordeste e destaca os nomes de José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Amando Fontes e Graciliano Ramos. Mais uma vez ele retorna à consideração de que *O Quinze* se trata de uma raiz para afirmar que os literatos que escreveram sobre o tema da seca, posteriormente a Rachel de Queiroz, são ramificações desse novo estilo de escrita gestado pela literata.

O ciclo, ao encontrar-se com *O Quinze*, como que se renova nas próprias bases. Alargase, efetivamente, adquirindo do romance uma espécie de rumo que se definirá como o tratamento objetivo da matéria ficcional. É o documentário nordestino, enxuto e realista, nascendo para espelhar uma região de sofrimentos. A ficção se põe a serviço da brasileira no sentido de, refletindo uma região típica em toda sua fermentação social, valorizá-la no cerne mesmo dos problemas humanos (Filho, 1970, p. 21).

Como é possível observar, Adonias Filho coloca em questão que o romance de Rachel de Queiroz pode ser considerado uma brasileira, ou seja, a partir dele era possível conhecer a realidade brasileira. Ao realizar essa consideração, além de estabelecer ordens classificatórias para a escrita racheliana, implicitamente está se destacando o papel desenvolvido pela editora, a qual tinha como um de seus projetos compreender e interpretar o Brasil.

Ainda segundo Adonias Filho, *O Quinze* conduziu à produção de narrativas sobre estereótipos para o nordeste, iniciando com o retirante, depois vieram as figuras do cangaceiro e a do beato. Em seguida ele divide as contribuições da

18. A 7ª edição é a primeira que contém a crítica de Schmidt.

escrita racheliana para a literatura brasileira em três categorias: acervo estilístico, temático e técnico.

O acervo estilístico fazia referência aos recursos linguísticos ligados ao regionalismo, cuja grafia para as edições foi uma tentativa de se aproximar do modo como falavam os sujeitos que moravam no interior do Ceará. Quanto ao temático, seriam os problemas sociais causados pela seca. Já o acervo técnico estava relacionado à trama, à ambientação, aos cenários, à elaboração dos personagens e ao processo de configuração narrativa. Por fim ele conclui: [...] *agora aos trinta anos – é parte excepcional da ficção brasileira* (Filho, 1970, p. 21).

Segundo Adolfo Casais Monteiro, em *O romance que não envelheceu*, *O Quinze* é uma obra-prima e definitiva no percurso intelectual de Rachel de Queiroz. Para ele, ao tomar o tema da seca como norteador da trama, a autora conseguiu dar à literatura *o mais notável, senão o único verdadeiro romance social brasileiro* (Monteiro, 1970, p. 28). Contudo, como sustentação ao seu argumento, ele destaca os dois planos da obra: a narrativa sobre o percurso de Chico Bento e a sua família que sai da cidade de Quixadá em direção a Fortaleza e o amor entre Conceição e Vicente. Assim, a forma narrativa de Rachel de Queiroz se sustenta a partir da personagem Conceição, que transita entre as duas estruturas do romance, evitando que o mesmo seja dividido, colocando de um lado os *bons pobres* e do outro os *maus ricos*. Além disso, para ele, Conceição é uma fusão entre a romancista e sua personagem.

O *Louvado Rachel de Queiroz* de Manuel Bandeira, trata-se de um poema dedicado à escritora. Nele, Bandeira busca traçar um panorama sobre as obras de Rachel de Queiroz e se preocupa em destacar a sua relação de amizade com a autora. Desta forma, podemos considerar esse texto como o mais apologético. A inserção desse gênero literário como paratexto em uma obra não era comum. Das edições produzidas pela *José Olympio* é somente n' *O Quinze* que encontramos este elemento.

Para comemorar os quarenta anos d' *O Quinze*, Cassiano Ricardo escreveu *Os 40 anos d' O Quinze*. Na condição de jornalista, o autor buscou demonstrar como Rachel de Queiroz conseguiu *fotografar* as paisagens e as realidades do nordeste brasileiro por meio da escrita, contribuindo, segundo ele, para a formação de um imaginário visual. Cassiano Ricardo amplia as classificações em relação à autora e, além de considerá-la um clássico da literatura nacional, tratou a escrita da literata como modelo a ser seguido pelos teóricos da comunicação.

O texto de Gilberto Amado tratava-se de uma pequena crônica que ele produziu para a publicação de *O caçador de Tatu* (1967). Nela, Amado fala da experiência de ter acesso a uma nova edição d'*O Quinze* e classifica Rachel de Queiroz como uma mestre da arte de escrever em língua portuguesa. Ao final, impresso em caixa alta, o autor é enfático: *UMA PRODUÇÃO TÃO PERFEITA E TÃO PURA QUE CONTINUA SOZINHA, INIGUALADA, TEMPOS AFORA*¹⁹.

É salutar pensarmos sobre a historicidade das publicações desses textos. A crítica de Augusto Frederico Schimdt foi produzida em 1930, após o lançamento da primeira edição do romance, e fora publicada na revista *As Novidades Literárias Artísticas e Científicas*. Já a análise de Adonias Filho foi escrita em 1960 como prefácio à publicação *Quatro Romances – Rachel de Queiroz*, que corresponde à 6ª edição d'*O Quinze*.

O estudo de Adolfo Casais Monteiro, produzido em 1958, foi publicado pela primeira vez na obra *Três Romances (O Quinze, João Miguel, Caminho de Pedras)*. Em 1964, ele foi editado no livro de Monteiro, intitulado *O romance, teoria e crítica*, cujo lançamento deu-se pela *José Olympio Editora*. Esse estudo voltou a figurar nas edições d'*O Quinze* em 1970, desta vez para compor a 12ª edição.

Ao circular em diversos espaços e suportes e ao elencar as diferenças e as semelhanças da escrita de Rachel de Queiroz em relação aos demais literatos brasileiros, esses críticos, junto às estratégias editoriais da *José Olympio*, construíram um crivo de análise da obra da autora com o intuito de inseri-la como um clássico da literatura brasileira. Afinal, [...] *são os pares, tantos os opostos quantos os semelhantes, que se encarregam de montar as divisórias constitutivas do apartamento literário* (Ramos, 2013, p. 195).

Porém, os recursos para o estabelecimento do cânone destinados às obras de Rachel de Queiroz não se restringiram aos textos de críticas literárias, estudos e poemas. Na maioria das edições há uma *Nota da Editora*. Nela, a *José Olympio* faz um histórico da vida de Rachel de Queiroz. Depois esse texto ganhou outro título, *Dados Bibliográficos da autora*. Em outras edições, além dessa pequena narrativa sobre a vida de Rachel, inseriram uma *Bibliografia de e sobre Rachel de Queiroz*.

19. Esse texto se encontra na orelha do livro: QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

É interessante frisar a diferença entre *de* e *sobre*. Assim como o texto de Augusto Frederico Schmidt ganhou a classificação de crítica e estudo, determinando um campo, o *de* traça a historicidade da produção intelectual de Rachel, enquanto o *sobre* indica ao leitor que a escritora desperta interesse em vários espaços, tendo em vista que, este último, tratava-se da listagem de estudos que tinham a escrita racheliana como objeto de pesquisa.

A *Bibliografia de e sobre Rachel de Queiroz*, no tocante à listagem com as datas das publicações dos livros da escritora, está dividida da seguinte maneira: romance, teatro, crônica, literatura infanto-juvenil, diversos e no exterior. A 47ª edição ganhou novas categorias: obras reunidas. O objetivo desse recurso editorial foi levar ao leitor o conhecimento das outras obras da autora, bem como ressaltar a figura autoral por meio do arrolamento dos estudos que haviam sido realizados *sobre* ela. Já o paratexto *História Bibliográfica de O Quinze* traz as datas em que saíram as edições do romance, com destaque para as publicações comemorativas e para as edições que fizeram parte das coleções *Três Romances*, *Quatro Romances* e *Obras Reunidas*.

Aqui é possível perceber uma tentativa de categorização e de historicizar a obra de Rachel de Queiroz, dispondo-a num tempo e num espaço. O tempo seria o do mercado editorial e o espaço a literatura brasileira. Essas notas e dados bibliográficos sobre a autora e seu primeiro romance foram sendo atualizados. Mas eles também funcionaram por meio das ausências, ao longo das edições algumas informações foram se tornando desnecessárias como, por exemplo, as que seguem abaixo:

Pra festejar o cinquentenário de Rachel de Queiroz, editamos em novembro de 1960 a sua obra de ficção sob o título de Quatro Romances (O Quinze, João Miguel, Caminhos de Pedras, As Três Marias), ocasião em que, associando-se à homenagem que então prestávamos à amiga fraternal desta Casa, e escritora ilustre, o grande Bardo Manuel Bandeira, compôs o admirável “Louvado para Rachel de Queiroz”, que reproduzimos nas páginas seguintes. Para a 12ª edição – comemorativa ao 40º ano de publicação d’O Quinze – Poty fez alguns desenhos magníficos e Cassiano Ricardo escreveu nota especial sobre o acontecimento (Queiroz, 1971, p. 13).

Esse parágrafo foi inserido na apresentação da 13ª edição, publicada em 1971. A partir da 20ª edição, datada de 1976, ele foi retirado. Note que, ao se referir sobre a autora, o editor utiliza os adjetivos amiga fraternal e ilustre. Já em relação à edição comemorativa do primeiro romance de Rachel, a ilustração feita por Poty, tratada como magnífica, reverberará na totalidade da obra. Portanto, esses paratextos produzidos pela editora apresentam, dão o tom à obra. Além

disso, estabelecem um registro biográfico da autora e de seus livros por meio da produção de uma cronologia.

Não obstante, os paratextos contidos nas edições d'*O Quinze* dialogavam com a produção acadêmica sobre a literatura brasileira. Conforme os textos sobre Rachel de Queiroz ou sobre *O Quinze* foram sendo produzidos por Mário de Andrade; Paulo Rónai; José Aderaldo Castelo; Adonias Filho e Graciliano Ramos; Renato Carneiro Gomes; Herman Lima nas crônicas *O Caçador de Tatu*; Olívio Montenegro e Renard Perez, os quais foram divulgados em revistas, jornais e livros, iam sendo inseridos nas edições²⁰.

Rachel de Queiroz, durante o processo de escrita d'*O Quinze*, dialogou com a escrita sobre a seca produzida para as secas do século XIX e início do século XX. Nesse sentido, a construção de sua narrativa dialoga com o tempo passado, ao invés de propor o diálogo com a literatura dos intelectuais de seu tempo que escreveram sobre o tema abordado em seu romance. Cabe ressaltar que aqui não nos referimos à forma estilística da narrativa. Quanto a esse aspecto, a escrita rachealiana está pautada no estilo do romance regionalista de cunho social.

Dessa forma, há muitas temporalidades n'*O Quinze* que podem ser atribuídas ao mesmo. Em relação à estrutura e aos elementos da narrativa, está pautado na cultura escrita oitocentista sobre a seca. No tocante a forma, ao tempo moderno da literatura produzida nos anos de 1930. Já no que se refere à sua presença no campo editorial, ele fazia parte de um *horizonte de expectativa*²¹ da *José Olympio Editora* em estabelecer uma nova forma de produção de livros e instituir o que seria a literatura nacional.

Ainda é possível identificarmos uma dualidade e/ou um diálogo temporal: após seu reconhecimento pela crítica literária, *O Quinze* passou a ser considerado como um livro representante da moderna literatura brasileira ao passo que seu

20. Aqui no referimos às seguintes obras e estudos publicados em revistas: **As Três Marias**. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1946, p. 99-102; 'Estudo'. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, MEC, out-dez, 1971; Prefácio. In: **As Três Marias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973; Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970; Estudo. In: **Linhas Tortas**. 2ª Ed. São Paulo: Martins, 1962; '417 notas e 2 estudos'. In: RÓNAI, Paulo (org.). *Seleção Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973; Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel de. *O Caçador de Tatu*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967; 'Estudo'. In: *O romance brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953; 'Biografia'. In: *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, respectivamente.

21. Estamos utilizando como horizonte de expectativa o conceito de Hans Robert Jauss (1979). Ou seja, pensar a partir dos desejos dos destinatários com o intuito de estabelecer relações entre os sentidos e significados internos aos textos que são implicados a partir das obras e o horizonte da experiência estética do leitor. Nesse caso, é preciso refletir sobre ambos os aspectos para que se possa perceber a sintonia entre a obra e o efeito estético na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (Jauss, 1979, p. 46).

conteúdo recorre a um passado antigo que ainda não tinha passado: a cultura escrita sobre a seca do século XIX.

Além de todos esses elementos, Rachel de Queiroz cria uma nova temporalidade: a narrativa para a seca de 1915, no Ceará. Um Ceará que não é físico, nem representação, nem verossimilhança, pois esses elementos se cruzam, se fundem e se distanciam ao mesmo tempo porque o que mais importa é o tema, a seca. Essa também era uma preocupação da *José Olympio Editora*: publicar obras que tratavam de temas regionais.

Essa configuração significativa, de atribuição de sentidos, significados e significações foram sendo consolidados a partir dos textos de Augusto Frederico Schmidt, Gilberto Amado, Graciliano Ramos, Adonias Filho e Herman Lima, já analisados anteriormente. Talvez, entre todos eles, a crítica de Augusto Frederico Schmidt tenha sido a que mais contribuiu com esse processo, tendo em vista que ela se manteve na maioria das edições.

No proscênio dessa discussão, a 44ª edição d'*O Quinze*, comemorativa aos sessenta anos de publicação do romance, publicada em 1990, ganha novos elementos. Nela foi colocada uma nota de Ivan Bicharra intitulada *O Quinze: sessenta anos*, e os desenhos feitos por Poty, que antes serviam como ilustração à obra, agora ganham uma nova função: eles passam a ser reunidos como um *Prefácio Artístico*.

Já o paratexto *Grandes sucessos populares e literários* da *Livraria José Olympio Editora*, junto a outros mecanismos textuais e visuais, serviam como uma breve apresentação do catálogo da editora. A partir dele era possível ter acesso a um conjunto de livros produzidos em seus mais diversos gêneros, projetos gráficos, formatos e preços, bem como algumas possibilidades pelas quais o leitor poderia adquiri-los. Outro recurso utilizado nas edições foi o uso de charges e caricaturas. Esses componentes podem ser classificados como peritexto, ou seja,

[...] cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, l'édition, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses (Genette, 2002, p. 21).

Nesse sentido, identificamos as formas que a *José Olympio Editora* apresentou o romance *O Quinze* aos leitores. Desse modo as charges e caricaturas direcionam performances de leituras e são em sua composição um modo de ler a escrita racheliana.

Figura 1: Caricaturas de Rachel de Queiroz.



Caricatura de *Appe* feita para a edição comemorativa do quadragésimo aniversário de publicação de *O Quinze*.



Portrait-charge de *Alvarus* para o seu álbum *Hoje não tem espetáculo* (1945)



Caricatura de Augusto Bandeira publicada no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 28/11/1963, p. 2, 2º caderno - Coluna Letras e Livros)

Fonte: LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA. *Rachel de Queiroz: os oitenta*. Rio de Janeiro: Livraria J. O. Editora, 1990, p. 158-159.

As caricaturas reproduzidas nas edições também possuem sua função dentro da rede de produção de sentidos. Todas as três remetem a um espaço, em particular a segunda e a terceira: ao nordeste. Aqui são retomados dois arquétipos do sertão do Ceará: na segunda imagem a descrição geográfica e na terceira a do cangaço.

Mas é a primeira caricatura que possui uma carga de elementos figurativos com maior força comunicativa que instrumentaliza percepções, performances de leitura e que nos direciona às categorias de autor, obra e mercado editorial. Afinal, conforme nos aponta Genette (2002), esses recursos podem ser de exclusividade do editor, da mesma forma que os textos são de autores.

No caso da segunda e da terceira, há um meio termo, tendo em vista que elas não foram produzidas exclusivamente para compor os projetos gráficos d'*O Quinze*. Sua forma de produção e seus espaços de circulação eram amplos, pois, antes de serem impressas no objeto livro, haviam sido propelidas nas páginas do jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, e em outras obras. O que nos leva a considerar que um público amplo já as conheciam.

Contudo, o processo de constituição do cânone para Rachel de Queiroz deu-se em via de mão dupla. Enquanto os críticos literários e o fazer editorial da *José Olympio* criavam e instituíam classificações para a escrita racheliana pela afirmação, pela presença, a literata assume o discurso da ausência, da negativa. Nesse sentido, é possível identificar um movimento e um diálogo a partir das diferenças das narrativas entre o fazer editorial e a *escrita de si*. Um serviu de reforço ao outro para constituir e consolidar a autora Rachel de Queiroz.

É o caso do ingresso da escritora na Academia Brasileira de Letras. Em *Tantos Anos* Rachel de Queiroz afirma que não tinha a pretensão, nem desejava se tornar membro da ABL. A ideia e todo esforço de conseguir os votos necessários foi de Adonias Filho. Para ela, [...] *jamais ninguém me convenceu de que você melhora ou piora a sua qualidade literária se passar a frequentar associações, sessões culturais e o mais do gênero. Para mim, a arte é só corpo a corpo entre você e a criação* (Queiroz; Queiroz, 1998, p. 209).

Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, a escritora afirmou que a ABL se tratava do *Clube do Bolinha*, que não aceitava a presença feminina e, *mesmo que fosse homem não pleitearia jamais o ingresso na Academia*, pois não possuía *vocação para esse tipo de entidade* (*Jornal do Brasil*, 1977, p. 15). Rachel não se julgava uma literata, assim como a crítica a definia. Ela se dizia uma *profissional escritora*, pois considerava que a sua produção intelectual era um meio de se sustentar financeiramente.

O ingresso de Rachel na ABL marca uma temporalidade, pode ser considerado como um divisor de etapas em sua trajetória intelectual, assim como o *Prêmio Graça Aranha* em 1931, por exemplo, que a colocou em lugar de destaque como mulher no meio literário extremamente marcado pelo sexo masculino. Tais temporalidades, ao fixarem datações para as obras e seus autores, funcionam como um meio de propelar o nome próprio do escritor em diversos públicos. Para Gerard Genette (2002), o estabelecimento de marcos temporais, (os quais podem ser fixados pela crítica literária, a partir da concessão de prêmios e a inserção dos literatos em instituições com caráter de corporação gloriosa), revela a consciência histórica de uma época, cujo modelo norteador é o tempo factual.

Diante do exposto, é possível considerarmos que os paratextos funcionam como um convite a ler as obras de Rachel de Queiroz, que estavam intrinsecamente relacionados à tentativa de criar um conceito de autoria para Rachel de Queiroz a fim de inseri-la no cânone da literatura brasileira. Além disso, eles revelam as estratégias editoriais elaboradas por *José Olympio* e seus funcionários para fazer *O Quinze* circular, para consolidar o sinete da editora no mercado editorial.

■ Bibliografia

- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.
- CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVII*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1999a.
- FILHO, Adonias. O romance O Quinze. In: QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.
- GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. "Plástico e contraditório rascunho": a autorepresentação de João Guimarães Rosa. (Tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JORNAL DO BRASIL. Rachel se sente como um general. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1977, 1º caderno, p. 15.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Um romance que não envelheceu. In: QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.
- PEREIRA, José Mário Pereira (org.). *José Olympio: o editor e sua casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- QUEIROZ, Rachel de. J.O.: o mais brasileiro dos paulistas. In: *Rachel de Queiroz: as terras áspers*. São Paulo: Record/Altaya, 1993.
- QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.
- QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luiza de. *Tantos Anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.
- REGO, José Lins do. José Olympio. *O Jornal*, coluna Vida Literária, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1935.
- SALES, Instituto Moreira. Rachel de Queiroz. *Cadernos de literatura brasileira*, nº 4, Rio de Janeiro, setembro de 1997.
- SCHIMDT, Augusto Frederico. Uma revelação: O Quinze. *As novidades literárias, Artísticas e Científicas*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1930, nº 4.
- SORÁ, Gustavo. *Brasílianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp/São Paulo: Com-Arte, 2010.
- SOARES, Lucília. *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio Editora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. *José Olympio: o descobridor de escritores*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2001.

Um autor para seduzir. Para aprender a arte do amor e da leitura, com Don Juan de Botafogo

■ KLEITON DE SOUSA MORAES¹

“(...) pois seja qual for a língua que falem os meus livros, eu falo-lhes na minha”

Michel de Montaigne

Em 06 de fevereiro de 1923, o *Jornal do Commercio* publicava nota de um juiz de direito da comarca de Rio Bonito, no Rio de Janeiro, que convocava os membros da família de Manoel Boaventura Lacerda para a repartição de bens – já que o falecido não deixou testamento ou herdeiros conhecidos. Tal formalidade não parecia ser muito comum, ainda mais num jornal prestigioso da capital carioca, o que nos faz imaginar ser o morto alguém de alguma posse e, sobretudo, um homem que – não possuindo herdeiros publicamente conhecidos – morava sem familiares em sua casa. Dentre os curiosos bens que o morto deixara, constava uma peneira de arame “nova”, um relógio de metal com cronômetro, uma lata com chocolate, três ceroulas de algodão, um motor de dentista (teria sido Manoel um dentista?) e um único livro. O livro talvez nos desse pistas daquele homem solitário, que, pelo conteúdo da publicação, era interessado na arte do flerte, isso porque o livro que deixava para um possível herdeiro era o *Manual do Namorado*, escrito por certo Don Juan de Botafogo e publicado pela Livraria Quaresma (*Jornal do Commercio*, 1923, p. 7). Ter uma publicação como essa não era algo incomum nas residências da elite letrada brasileira da primeira metade do século XX. Dezenas de manuais pululavam nas prateleiras das livrarias ensinando o leitor como ser um *chauffeur*, como ser um padeiro, como ler o rosto das pessoas e de como ser um bom namorado. A Livraria Quaresma era, de longe, o selo editorial que mais ajudou a difundir esse tipo de literatura, digamos, não canônica. Livros com teor prescritivo eram também uma resposta editorial para o desejo de alguns grupos da elite letrada de modernizar-se e, como se dizia à época, “civilizar-se”.

1. Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Aprender como se comportar socialmente ou a maneira moderna de agir diante de um evento, de praticar certo ofício ou de conversar determinados assuntos era uma demanda emergente para parte da elite letrada, sobretudo a do Rio de Janeiro, em sua sede de civilizar-se. Os livros respondiam em parte por esse desejo de conhecer ou de ser reconhecido – afinal, a posse de um livro era parte de um ritual de distinção necessária na nova sociedade que se pretendia moderna. Sobre isso, o escritor Lima Barreto nos conta, acerca de seu personagem Policarpo Quaresma, que ele possuía muitos livros em casa e que, por isso mesmo, acabou ganhando a desafeição de certo doutor Segadas, um clínico afamado no bairro de São Januário, que não admitia essa extravagância, dizendo: “Se não era formado, para quê? Pedantismo!” (Barreto, 1999, p. 11). Nesse pequeno caso, Lima Barreto mostra o quanto possuir um livro podia ser considerado um simples “pedantismo”, sendo a posse do objeto um fator que poderia credenciar aquele que o tem a ser chamado de pedante — ou seja, alguém que se pretende algo mais do que é. Lima Barreto atenta para o fato de que ter a posse de um livro poderia, naqueles idos, ter diversos significados, inclusive com vistas a uma representação hierárquica do indivíduo que o possui, podendo ser identificado como um pedante. E livros eram o que não faltava nas ruas do Rio de Janeiro de então.

Um passeio pelas livrarias do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX bem poderia provocar espanto para um transeunte desavisado. Nelas podia-se encontrar desde aquela considerada a mais “alta literatura”, representada naqueles tempos por homens como Machado de Assis e Coelho Neto, até um tipo de literatura entendida como “popular”, escrita para o passatempo do leitor ou marcadamente produzida para ser útil nas práticas cotidianas, como manuais, receitas, cancionários e os livros considerados, na época, “escandalosos” ou “pornográficos”. Naqueles espaços, era comum, segundo o memorialista Luis Edmundo, encontrar um reconhecidamente ilustrado como Rui Barbosa a disputar espaços ao lado de

(...) toda uma freguesia perguntona, espalhafatosa, vozeiruda que arranca notas de dois e cinco mil-réis de lenços de chita, muito sujos, armados de carteiras, para comprar as brochurinhas, postas em capas de espavento, não raro aos empurrões, aos gritos. (Edmundo, s/d, p. 282)

Mas não eram somente nas livrarias que se podia encontrar essa elite letrada ávida por um livro. Nas ruas cariocas, o comércio livreiro fazia-se presente com os “caixeiros”, gente que, ao comprar as brochuras nas livrarias, saía-as

vendendo pela cidade. Esses vendedores se beneficiavam de uma progressiva constatação, arraigada nos grandes centros urbanos do país na época, de que possuir um livro, ou saber ler, era sinal de distinção. Ora, uma vez que no Brasil eram poucos os que sabiam ler e escrever, aqueles que detinham essa técnica fatalmente se distinguiam dos demais, de forma que, muitas vezes, o caráter de reconhecimento social se dava pelo fato de um indivíduo ser iniciado ou não nas letras. Isso criou condições para que a elite cidadina brasileira se reconhecesse cada vez mais pelo letramento.

Nascendo na última década do século XIX como uma pequena livraria, a editora Quaresma, de Pedro da Silva Quaresma, era uma das muitas livrarias que lucravam com essas mudanças e logo ficou conhecida por publicar livros considerados “populares” e a “preços módicos” (El Far, 2004).

Localizada na Rua São José, no Rio de Janeiro, a Livraria Quaresma era frequentada por grupos heterogêneos de leitores. Dentre os autores publicados, muitos eram conhecidos nas ruas cariocas, como o modinheiro Catullo da Paixão Cearense, que pela Quaresma publicava as modinhas que se ouviam nas ruas cariocas, ou o jornalista Anibal Mascarenhas, com seus manuais de história e discursos para ocasiões importantes. Investindo na publicação de temáticas variadas, o editor Quaresma buscava seduzir o leitor médio e interessado na leitura não só de romances, mas de livros de anedotas, de livros místicos, de cancionários populares e de uma variedade enorme de temáticas. Essas publicações tinham tanto sucesso que faziam a alegria do editor Quaresma. O jornalista e crítico musical Lúcio Rangel, escrevendo em 1954, dizia que os livros com compilações de músicas que circulavam nas ruas do Rio de Janeiro de inícios do século “alcançavam tiragens fabulosas (...). O velho Quaresma enriquecia com eles”. Mas, continua Rangel, Quaresma também se regozijava com as vendagens do “(...) Manual do Namorado, seguido das 100 cartas de namoro, por Don Juan de Botafogo” (Revista *Manchete*, 1954, p. 27).

O Manual do Namorado teve sua primeira edição em 1896 e contou com uma grande publicidade nos jornais cariocas. Manuais não eram uma novidade no selo Quaresma. Já há algum tempo a editora vinha publicando uma série de livros prescritivos como *O Secretário poético* – que era publicizado como sendo uma “coleção de poesias de bom gosto, próprias para serem enviadas por escrito ou recitadas em dias de aniversários natalícios, batizados, (...) pedidos de casamento” (Botafogo, 1926) -, *O Physionomista* – que ensinava a “arte de conhecer o caráter, o gênio, as inclinações, as qualidades e os sentimentos

morais das mulheres” (Botafogo, 1926) – e o *Manual do Prático do destilador* – “contendo milhares de receitas para o fabrico de todas as bebidas” (Jornal *Gazeta de Notícias*, 1898, p. 5). Assim, Quaresma publicava títulos que incluíam tanto literatura escrita por novos escritores, quanto manuais e cancionários. Com um projeto editorial arrojado para a época, suas publicações atraíam uma clientela diferente de outras livrarias mais distintas do Rio de Janeiro de então, como a Garnier e a Laemmert, não só pelo preço acessível para as camadas médias, como também pelas ilustrações de grandes artistas – como a dos desenhistas Julião Machado e Libindo Ferraz – e, sobretudo, pelas temáticas mais voltadas ao gosto do leitor médio. Por isso, a Livraria Quaresma era também chamada de a “Livraria popular” – epíteto, aliás, que o editor e livreiro fazia questão de figurar em suas publicidades nos jornais cariocas de então. Era comum que nas suas publicações alguns conhecidos intelectuais da época, acostumados a publicar por outras grandes livrarias, lançassem mão do uso de pseudônimo. Foi o caso de Figueiredo Pimentel, o nome verdadeiro do Don Juan de Botafogo.

A escolha pela escrita de um livro sob pseudônimo deve ser entendida não apenas como uma escolha do autor por algum anonimato, mas como uma estratégia que respondia a várias demandas, aí inclusas a do editor, a do próprio autor e, em ainda mais larga medida, a dos leitores. O anonimato de determinada publicação, bem como sua publicação sob pseudônimo, era parte de um protocolo editorial cujo fim último era o leitor. Na esteira dessa preocupação, a edição de um livro era algo que, para ter êxito, passaria pela forma como se apresentava no mercado editorial, de forma que o formato “livro” era minunciosamente pensado para atender as demandas de um novo grupo de leitores. A Livraria Quaresma se tornou especialista nesse tipo de produto. Se, como dito, o editor Quaresma investia em publicações com temáticas consideradas populares para a obtenção de sucesso comercial, a autoria dessas publicações recorreu muitas vezes a pseudônimos sugestivos do conteúdo das obras. O caso de Don Juan de Botafogo é emblemático.

Figueiredo Pimentel já era famoso por seus livros que provocavam tremores nos moralistas de plantão e provocavam a alegria de leitores ávidos por romances que fugiam de temas comportados. Era de sua lavra romances como *O aborto*, *Um canalha* e *Suicida*, sucessos editoriais no final do século XIX. Esses livros o trouxeram à fama mais pelas polêmicas que causavam do que pelos elogios de uma escrita direta e, por vezes, violenta. Lançando mão de uma linguagem incomum para romances, seus livros eram muitas vezes indicados apenas para homens ou,

como dizia – ou melhor, não dizia! – o reclame de um jornal carioca que, apesar de elogiar a escrita do autor de *O terror dos maridos*, salientava não poder dizer o nome do livro pois “é livro que não pode ser anunciado ao público, e porque público compõe-se de pessoas a quem não podemos aconselhar, ou sequer indicar tal leitura” (Jornal *Gazeta de Notícias*, 1897, p. 5). O mesmo jornal anunciava a chegada do livro inominável com letras garrafais em que se lia: “Escândalos de Botafogo!!!” (Jornal *Gazeta de Notícias*, 1897, p. 3).

Por sua vez, *O aborto*, publicado pela Livraria Quaresma, em 1893, causou tanta polêmica para a época que o escritor da Academia Brasileira de Letras, Magalhães de Azevedo, acusava Pimentel não só de procurar escândalos, mas por fazer livros com a intenção voltada apenas para o lucro, e aconselhava-o:

Permita-me que lhe dê um conselho: tome outro rumo, que por aí vai muito errado. Não arme ao escândalo, mas à glória, não faça obras de fancaria, mas obras que hajam visibilidade intelectual (...).

Sei que se irritará contra mim, nos primeiros assomos de despeito. Paciência! Irrite-se embora, mas leve em conta a minha advertência. Só desesperarei de todo se o Sr. Figueiredo Pimentel, inebriado com o efêmero triunfo pecuniário de *O aborto* encolher os ombros, e responder: “Que importa? Digam lá o que quiserem – o meu livro está na sexta ou sétima edição”.

Cuidado, porém, se persistir no mau caminho: o futuro nos inflige por vezes rudes lições. E que diria, o Sr. Figueiredo Pimentel, se um dia o povo, agradecido, lhe erigisse uma estátua... na rua Sete de Setembro. (Jornal *Gazeta de Notícias*, 3 de julho de 1893, p. 1)

Assim é que, já reconhecido como autor de livros e publicado por editoras importantes da época, como a Laemmert, a Cruz Coutinho e a própria Quaresma, em 1894 Pimentel foi chamado para organizar a coleção infantil da Livraria Quaresma, que logo se tornou um sucesso editorial, com livros como *Histórias da avozinha* ou *O Teatrinho infantil* (Leão, 2012). Além de autor de romances escandalosos e organizador de livros infantis, Pimentel ficaria famoso como redator do jornal *Gazeta de Notícias*, onde foi o articulista da coluna “Binóculo”, uma sessão de grande sucesso em que comentava o cotidiano da sociedade carioca. Foi lá que Figueiredo Pimentel cunhou a frase que o tornaria célebre, ao expressar sua satisfação com as reformas modernizadoras da capital federal: “O Rio civiliza-se”. Figueiredo Pimentel era um *expert* no uso de pseudônimos nos jornais cariocas, podendo escrever artigos mais escandalosos e outros com claro viés moralizante com desenvoltura, sempre fazendo uso de personagens diferentes que criava a fim de alcançar um público mais amplo (Pimentel, 2015, p. 87).

De autor que subvertia a moral a organizador de livros produzidos para as crianças, passando por crônicas moralizantes em jornais de grande circulação,

Pimentel, para a satisfação do editor Quaresma, parecia saber circular por temáticas que à época mobilizavam o gosto do leitor médio. No entanto, foi sob o pseudônimo de Don Juan de Botafogo que Figueiredo Pimentel publicou aquele que seria um dos livros mais reeditados, o *Manual do Namorado*.

Nesta publicação, Don Juan de Botafogo prescrevia, em suas quase 300 páginas, formas de como um homem – ou uma mulher – deveria tratar o(a) pretendente que estivesse “honestamente” interessado(a). Para tanto, trazia em suas páginas modelos de cartas e declarações a se fazer em público ou em privado e até maneiras de se vestir.

O conteúdo do que era ensinado soava, para a época, por vezes permissivo, quando, por exemplo, indicava que uma dama podia se declarar para o amante nas relações amorosas, pois “é justo que seja ela quem se declare”, já que

(...) as declarações feitas pelas damas têm a vantagem de ser mais sinceras e menos acanhadoras. Uma senhora que se declara, é porque realmente ama: o que acontece sempre com o sexo forte, pois em não pequeno número de vezes ele se declara para passar o tempo, iludindo a confiada cabecinha de uma donzela ou de uma senhora. (Botafogo, 1926, p. 52)

Aliás, a tônica do livro incorporava uma regra comum da sociedade brasileira de então, qual seja, a de colocar a mulher em seu papel de “fragilidade” nos jogos do amor. No capítulo intitulado “Das diversas espécies de amor”, entre definições tais como o “amor simpático”, “o amor sensual” e “o amor por amor próprio”, destaca-se o “amor romanesco”, que, segundo o nosso Don Juan, “nasce da exaltação da imaginação, excessiva leitura dos romances”. Por conseguinte, o amor romanesco, chama atenção o autor, é perigoso, pois “extingue-se, de pronto, e por algumas vezes passa para infiel, afim de correr em busca de novos sonhos”. Daí “se quereis ter felicidade doméstica não escolhas mulher romântica, este ridículo tornar-vos-á a vida insuportável” (Botafogo, 1926, p. 272).

Aliás, segundo indicava o Don Juan de Botafogo, os livros, quando não bem escolhidos, podiam ser perigosos, para tanto o autor indicava aqueles livros que seriam dignos de ser ofertados como presente para a amada: “Obras úteis sobre os deveres das esposas, os mistérios da casa, etc.; Clássicos; poesias; Romances de bons autores; Viagens e livros sobre arte” (Botafogo, 1926, p. 18).

O *Manual do Namorado* também trazia em suas páginas artifícios para, de maneira velada, os amantes se comunicarem através de uma linguagem cifrada das flores, da bengala, das pedras preciosas ou dos leques. Um movimento diferente correspondia a uma frase ou a uma palavra que se queria dizer para o(a) amante. Noutra sessão, Don Juan orientava que era possível para uma mulher “poder

adivinhar o estado do futuro esposo”, bastando, para isso, imaginar-se debaixo de determinadas flores, como por exemplo, se a esposa imaginar seu esposo debaixo de um alecrim, se casará com um artista, se, acaso, imaginar seu esposo debaixo de jasmim, eis que ele será um desembargador, mas se o imaginar debaixo de um resedá, o futuro esposo será um professor (Botafogo, 1926, pp. 258-259).

Nas prescrições acerca de como se deve visitar uma moça que se está interessado, nosso D. Juan não vacila: “Essas visitas devem ser espaçadas e acidentais”, mas orienta que “aos namorados prevenimos que as visitas são infinitamente mais decentes do que o passeio pela rua em que moram aquelas a quem amamos” (Botafogo, 1926, pp. 42-43).

O *Manual do Namorado* não pode ser entendido apenas como expressão da versatilidade do escritor Figueiredo Pimentel. Seus escritos anteriores já indicavam que, por detrás de escandalosas narrações sobre a sociedade carioca, havia, nos desfechos dos romances, um caráter pedagógico, moralizante, civilizador, que, de resto, o escritor também exprimia em seus artigos de jornal. É de se pensar que o Don Juan não era tão ousado quanto alguns de seus personagens dos romances escandalosos. O Don Juan de Botafogo é um orientador das novas regras sociais, um cicerone na arte de viver em sociedade. É possível enxergar em seus escritos julgamentos morais, sobretudo em relação à mulher, pois “uma mulher que não ame as flores, é um ente incompleto, não tem coração ou não tem olhos que saibam ver e gozar a beleza” (Botafogo, 1926, pp. 5-6). O Don Juan de Botafogo apostava na capacidade de dissimulação do jovem amante quando indicava que as flores poderiam ser oferecidas com intenções ocultas, bastando para isso

(...) dar um motivo de oferecimento, fingindo ter trazido a flor por simples acaso. Pode-se dizer que a adquiriu por acha-la bonita; que a colheu em seu jardim; ou que dela lhe fizeram presente. Com habilidade dir-se-á achar que ela vai melhor com a moça a quem se fala. Pede-se, então licença, e oferece-se gentilmente”. (Botafogo, 1926, p. 8)

Assim, entre uma escrita permissiva resguardada atrás de um pseudônimo, às diatribes moralizantes no trato amoroso entre um homem e uma mulher, o autor vai orientando o leitor para a melhor forma de uma sociabilidade amorosa que os novos tempos traziam. É de se pensar que o nome de Figueiredo Pimentel provocasse certo mal-estar para alguns leitores, uma vez que sua literatura era constantemente criticada por certos moralistas. Daí a fórmula de pseudônimo, numa literatura prescritiva como a do *Manual do Namorado*, poupava Figueiredo Pimentel dos constrangimentos que seus antigos escritos provocaram na sociedade carioca, desautorizando uma leitura a partir de seu nome próprio. Por outro

lado, o editor Quaresma, com o anonimato de Figueiredo Pimentel, afastaria de uma publicação com claro teor moralizante o impactante nome de um autor taxado por muitos como imoral e garantiria a qualidade da escrita de Figueiredo Pimentel para o sucesso da obra.

Assim sendo, é de se imaginar que um livro escrito por um autor de nome Don Juan de Botafogo, que ensinava “maneiras de agradar as moças”, soava bem nas peças publicitárias que o editor Quaresma fazia aparecer nos jornais. O tino editorial de Quaresma parecia infalível e o editor lançava mão dele em jogadas editoriais e publicitárias que rendiam frutos, como, por exemplo, quando chamara para publicar pela Quaresma a Madame Josephine, uma conhecida cartomante da época. O *Livro do Feiticeiro* foi lançado em fins de 1898, com o articulista do jornal *O Paiz* anunciando que parte da publicação havia sido ditada por Madame Josephine, “a aventureira que publicamente dava consultas, se não nos enganamos, no próprio sobrado onde fica a Livraria do Quaresma” (Jornal *O Paiz*, 1898, p. 2).

O êxito do *Manual do Namorado* fez com que, em 1911, uma nova edição viesse à luz, agora impressa em Paris. Na sua coluna “Binóculo”, Figueiredo Pimentel, o homem atrás de Don Juan de Botafogo, saborosamente promovia a nova edição:

Don Juan de Botafogo...eis ahi uma assinatura que cheira pseudônimo, a muitas léguas de distância. Seja, porém, como for Don Juan de Botafogo é o homem do dia. Se não existisse, seria preciso inventá-lo.

Esse herói não se celebrou, como o seu colega Tenório, por façanhas do amor. Don Juan de Botafogo fez isto simplesmente: escreveu uma obra admirável, assombrosa, extraordinária, única. Escreveu o *Manual do Namorado* que a Livraria do Povo, dos srs. Quaresma & C., acabam de publicar em 2ª edição, nítida e elegantemente impressa em Paris. (...)

Positivamente, senhores e senhoras, Don Juan de Botafogo é um herói. O *Manual do Namorado* é o livro indispensável. O Rio civiliza-se. De hoje em diante não há mais gafes. Todo mundo andarás direitinho em sociedade (...). (Jornal *Gazeta de Notícias*, 1911, p. 3)

A fórmula do Don Juan de Botafogo pareceu exitosa para o editor Quaresma, tanto que ela apareceria em outras publicações das edições Quaresma, sempre com o objetivo de melhor orientar a resolver constrangimentos amorosos. Em 1897, a livraria Quaresma publica o *Livro da Bruxa ou Manual da cartomante*, em que se ensinava a “Lançar as cartas para se conhecer o futuro, a boa ou má sorte, felicidades e desgraças; modo de ganhar dinheiro, de se fazer amado, de arranjar e desmanchar casamentos, etc., tratado de sonambulismo, hipnotismo e magnetismo”, tudo isso escrito por Don Juan de Botafogo. Destoando de uma

escrita mais leve, como expressa no *Manual do Namorado*, no prefácio ao leitor é reforçado: “Podemos garantir que é um trabalho sério e completo”, e mais:

Quem escreveu este livro não o fez atôamente. É um adepto convencidíssimo das ciências ocultas, tem-nas praticado inúmeras vezes; e, em vista do imenso sucesso obtido, continuará a praticá-las.

Uma coisa recomenda: esta obra não trata de assunto literário, nem é puramente recreativa. É um trabalho sério, e como tal requer seriedade. (...)

Assim, um conselho: Ninguém brinque com as coisas que não conhece.

Mais vale crer, ter fé. (Botafogo, s/d, pp. 5-6)

É de se notar que a preocupação em resolver problemas amorosos aparecia não somente em livros, tais como o *Manual do Namorado*, com claro objetivo distrativo, mas em publicações que se pretendiam mais sérias, como *O Livro da Bruxa* e *O Physionomista*, lançado em 1911 e anunciado como um livro para se aprender a “arte de conhecer o caráter, o gênio, as inclinações, as qualidades e os sentimentos morais das mulheres, pela fisionomia, segundo Lavatter e Gall” (Alibert, 1911). Lavater e Gall eram nada menos do que o pastor Johann Lavater e o frenologista Franz Joseph Gall, dois personagens de triste memória na história da ciência e que logo foram desacreditados em suas técnicas de medição para determinar o caráter dos indivíduos. Na sessão final desse livro, Don Juan de Botafogo fazia sua aparição no capítulo intitulado “O que é o amor”, no qual, segundo o editor, ensinava “todas as espécies de amores, por que é que há pessoas felizes, como os D. Juan, e outras que nada arranjam na vida” (Alibert, 1911). O editor ainda indicava que o livro servia para

O leitor, que quiser conhecer a sua noiva, a mulher com que vai conviver, que vai ser companheira de toda existência, tendo este livro ficará sabendo se ela é falsa ou verdadeira; se o enganará ou não; quais os vícios, as virtudes, os defeitos e as boas qualidades que ela tem. (Alibert, 1911)

A fórmula do Don Juan de Botafogo seria replicada outras vezes. Novas edições foram feitas do *Manual do Namorado*, mas, Figueiredo Pimentel, o homem por trás do Don Juan, faleceu em fevereiro de 1914. Nem por isso o editor Quaresma enterrou seu personagem em reedições de sua obra. A autoria se prendia a uma orientação de leitura que se buscava. A fórmula Don Juan de Botafogo orientava a leitura de textos que se pretendiam prescritivos na arte de amar. Ficava, nas competentes mãos de um editor ousado, um autor que, ao ensinar a amar, seduziu os amantes leitores brasileiros de inícios do século XX para a arte da leitura, o misterioso Don Juan de Botafogo.

■ Bibliografia

- ALIBERT, J. L. *Physiologia das paixões e sentimentos Moraes do homem e da mulher*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1911.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Fortaleza: ABC Editora, 1999.
- BOTAFOGO, Don Juan de. *Manual do Namorado*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1926.
- _____. *O Livro das Bruxas ou Manual da Cartomante*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, s/d.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Xenon, s/d.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Jornal *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1898.
- Jornal *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1897.
- Jornal *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1897.
- Jornal *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1898.
- Jornal *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1911.
- Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06 de fevereiro de 1923.
- LEÃO, Andréa B. *Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1895-1915)*. Fortaleza: INESP, UFC, 2012.
- PIMENTEL, Figueiredo. *O aborto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- Revista *Manchete*, nº 93, Rio de Janeiro, janeiro de 1954.

Aspiração literária: Gilberto Freyre, o estilo e a feitura do tempo narrado¹

■ RODRIGO ALVES RIBEIRO*

1. Em torno do estilo

Da polêmica ao cânone, *Casa-Grande & Senzala*, assim como *Sobrados e Mucambos* e *Ordem e Progresso*, não foi apartado dos “rituais”³ exigidos pela demarcação de um território intelectual, “o limite da letra” (Ramos, 2013, p. 175): a investida dos críticos; a alocação do título nas antologias ou manuais literários; os círculos intelectuais; o marco de uma geração sob o acento da singularidade; a troca epistolar⁴. A posteridade do escritor, dependendo dos usos e apropriações do presente, submetera-se aos “interesses” e às “disputas em pauta” (Ramos, 2013, p. 180-181). Constar, portanto, como referência nas coletâneas atenderia às adjetivações esperadas por Gilberto Freyre: a de escritor⁵, a de estilista, a de referência inauguradora da interpretação do Brasil a partir do Nordeste do açúcar, a de autor da Livraria José Olympio Editora (Barthes, 2006, p. 14).

Na *Lista de Libros Representativos de América* (Carpeaux, 2005), publicada pela Unión Panamericana, em 1960, os nomes das letras brasileiras, da poesia e da ficção, foram: Gonçalves Dias, Castro Alves, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Machado de Assis, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Rachel de

1. Trabalho de conclusão do Pós-Doutorado em Teoria da Literatura realizado no Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, sob a supervisão do Profº Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola e financiado pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado – PNPd/CApES.
2. Doutor em História Social – Universidade Federal do Ceará (UFC).
3. “Afinal, um território, para ser demarcado, carecia de rituais. Se é preciso marcar e confirmar fronteiras pelos fluidos do corpo, o líquido da posse veio através das tipografias. Os fluidos, como dizem os biólogos, estabelecem posses e afastam invasores. Se a civilidade inibe a exibição mais explícita desse dispositivo, isso tem seu preço: o fluxo da tinta que forma a letra, ao invés de afastar inimigos, os atrai. Ou melhor: os fabrica. A escrita, deixando de ser portadora da revelação, como já fora um dia, transmuta-se em atrativo de contestação” (Ramos, 2013, p. 184).
4. Uma observação a mais: “os autores se constituíam na medida em que alimentavam a produção, a circulação e o consumo de papéis, muitos papéis, tanto os periódicos quanto os encadernados, tanto os enviados quanto os recebidos (pelo correio ou por amigos e conhecidos em trânsito)” (Ramos, 2013, p. 180).
5. Escritor no sentido de Roland Barthes: “para o escritor, a língua é apenas um horizonte humano que instala ao longo uma certa familiaridade, totalmente negativa aliás: dizer que Camus e Queneau falam a mesma língua não é mais do que presumir, por meio de uma operação diferencial, todas as línguas, arcaicas ou futuristas, que eles não falam: suspensa entre formas abolidas e formas desconhecidas, a língua do escritor não é tanto um fundo como um limite extremo; é o lugar geométrico de tudo o que ele não poderia dizer sem perder, qual Orfeu olhando para trás, a significação estável dos seus passos e o gesto essencial da sua sociabilidade” (Barthes, 2006, p. 14).

Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Oliveira Viana, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. Os quatro primeiros foram relacionados na categoria “poesia”, os demais, consecutivamente, listados na de “ficção”. A investida de Freyre na ficção ficou a cargo das publicações de *Dona Sinhá e o filho padre*, de 1964, e de *O outro amor do Dr. Paulo*, de 1977. O tornar-se referência, para Gilberto Freyre, não deveria estar atrelado somente à sua formação de sociólogo. Considerava-se multifacetado. Dentre as facetas que pretendia frisar, estava a de literato: “certos camaradas nossos” consideram-me “apenas como sociólogo”⁶, deixando de destacar “o escritor”, o “artista”, o “estilista”⁷ que sou. Foi este o desabafo confidenciado ao revisor Adalardo Cunha, quando dos preparativos à publicação do *Dona Sinhá e o filho padre*, de 1964. Mesmo ano em que Freyre manifesta apoio ao golpe, ou melhor, à ditadura “civil-militar” (Martinho, 2012, p. 17).

Considerado de ideologia conservadora e progressista no modo de escrita, Freyre, entre uma publicação e outra de seus livros, manifestara-se politicamente no momento em que “*O Recife e a Revolução de 1964*”⁸, segundo a Cruzada Democrática Feminina, davam as mãos. No discurso, de 09 de abril, intitulado *Brasil não admite noite terrível em que só brilham estrelas sinistramente vermelhas*, proferido na Praça da Independência, o escritor contou com o número estimado de duzentas mil pessoas distribuídas na extensão e cercanias da praça.

Conforme a nota de abertura da publicação, o manifesto de apoio ao golpe marcava “o regozijo de Pernambuco e”⁹, por consequência, “do Nordeste com a vitória do movimento revolucionário iniciado a 31 de março pelas Fôrças Militares do Brasil, em harmonia com as aspirações cívicas dos brasileiros.”¹⁰ De acordo com Freyre, a tomada da praça era simbólica porque representava a manifestação direta daqueles que não queriam perder valores e práticas sociais memoráveis:

esta Praça da Independência, que brasileiro, especialmente que brasileiro do Nordeste, que brasileiro de Pernambuco, que brasileiro do Recife a desconhece? Ela é nossa: vibrantemente nossa. Nossa nos dias comuns e nossa nos dias festivos e nos dias históricos (Freyre, 1964, p. 07).

6. Carta de Gilberto Freyre para Adalardo Cunha de setembro de 1964. Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre. [manuscrita]
7. Carta de Gilberto Freyre para Adalardo Cunha. Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre. Uma observação: não consta a data em que foi escrita. [manuscrita] [grifos meus]
8. Título na capa, com a imagem da Avenida Guararapes no centro do Recife, da publicação do discurso de Gilberto Freyre.
9. Da nota de abertura de *O Recife e a Revolução de 1964*.
10. Nota de abertura de *O Recife e a Revolução de 1964*.

A tomada de posição ao movimento conservador e de “demonstração cívica”¹¹ à “revolução” convertida em golpe, empurrou-lhe, indubitavelmente, ao ostracismo por parte da academia e de intelectuais mais à esquerda. De todo modo, Freyre foi, ano após ano, publicando seus textos em uma editora, cujo editor era reconhecido pela “vida de abstenção de compromissos políticos formais,” mas que soube tomar proveito das situações que os tentáculos da política colocavam à sua disposição. Acerca deste caminhar esquivo de José Olympio, Laurence Hallewell afirma: “minha impressão pessoal é a de que” as ligações do editor, “se existiram,” e até mesmo “com o presidente Castelo Branco, foram muito mais pessoais do que” políticas. “Muito antes do golpe de Estado, José Olympio publicara *Política Externa Independente*, ano de 1962, de Santiago Dantas, ministro do Exterior de Goulart” (Hallewell, 2012, p. 520).

Se José Olympio era o editor dos autores de diferenciadas vertentes políticas, é fato que os títulos por ele editados, após o golpe, existiam, “certamente, muitos que teriam sido vistos com bons olhos pelo regime” militar. E, entre os títulos e os nomes, por exemplo, estavam: o livro “*Desde as Missões*, de Daniel Krieger, um dos principais sustentadores civis do movimento; o livro *Memórias*, do herói militar Mascarenhas de Moraes, e *O Governo Castelo Branco*, de Luís Viana Filho” (Hallewell, 2012, p. 520). Não resta dúvida que a política editorial da Casa investiu na reunião de textos que atendessem a um número crescente de leitores. Afinal, como disse em entrevista José Olympio, “nunca”, garantiu ele, “perguntamos a A se deveríamos editar o livro de B. Quem mandava na minha Casa era eu, sempre fui meio ditador. Talvez eu tenha cometido alguns equívocos, mas quem não os comete?” (Fonseca, 2008, p. 402).

A troca de correspondências entre Freyre e Olympio expunha a certeza do primeiro em voltar seus esforços para a diversificação do catálogo da editora. Mantivera-se maleável até mesmo no processo de escrita e reescrita, e de preparação das provas de um livro iminente, dos textos que Freyre preparava para publicá-los. Ou seja: um exigia do outro, assim que fosse oportuno à urgência que tinham em pauta a ser atendida, a execução de favores e o cumprimento das promessas. A exemplo de uma carta de Freyre, de 03 de setembro de 1964, lê-se: “e a capa de D. Sinhá? Recebeu as sugestões? Olhos, bôcas, mãos – mistério.”¹²

À função autor de Gilberto Freyre incluía-se, tanto quanto a prática da escrita, a emissão de sugestões acerca dos seus livros em preparo. A ideia circundante

11. Da nota de abertura de *O Recife e a Revolução de 1964*.

12. *Carta* de Gilberto Freyre para José Olympio de 03 de setembro de 1964. Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre. [datilografada]

à capa do *Dona Sinhá...*, a intento, com ar de mistério e vertigem, propostos por Blanche Knopf, é retomada nesta epístola. Por certo, o lugar de autor assumido pelo escritor não se limitava ao estatuto do ser editado, de fazer uso do sinete da Livraria José Olympio Editora. Escrever textos para vê-los publicados na forma de livro, pois, indicava que Freyre entendia como funcionavam os pormenores da lida editorial. Sabia que o domínio sobre o texto não dependia unicamente de seus grilhões. Sabia que o escrito fora de seus domínios poderia sofrer alterações. Por exemplo: a impressão in-oitavo, ou seja, quando a folha de papel é dobrada, por três vezes, poderia dar ao texto uma extensão que ele não teria inicialmente. Todavia, esta era uma técnica que favorecia a disposição dos seus ensaios, por serem na origem alongados, nas páginas de um livro. Como bem lembra Chartier (1999, p. 18), “as variações das modalidades mais formais de apresentação dos textos puderam, então, modificá-los, assim como mudaram os seus registros de referência e as suas maneiras de interpretação”.

Há um outro detalhe a ser sublinhado: a tradição de um escritor dar-se mediante a tradição da prática letrada à qual está vinculado. A legitimidade do autor sob o selo editorial passa, necessariamente, pela apresentação física do livro que assina. Esta é, em resumo, a distinção entre o tempo do autor e o tempo do escritor. Assim sendo, os “dispositivos” de impressão “utilizados nas edições” de seus livros deram aos seus textos, por conseguinte, “legibilidade”¹³, uma vez que estão inscritos, “doravante, em um cânone clássico – aquele que levou o” escritor “a depurar, aqui e ali, o seu estilo, adaptando-o” aos recursos que a “dignidade” tipográfica permitia (Chartier, 1999, p. 18).

Uma vez impresso, o texto passa a ser livro, porém sem perder a razão que o levou a ser impresso: o modo de escrita, o estilo do escritor. Na seção “Conversa do autor com o leitor...”¹⁴, de *Dona Sinhá...*, Freyre registrou:

ver e descrever: descrever em linguagem que por vezes se torna, através de palavras quanto possível esvaziadas do que nelas seja psicologia ou história das situações experimentadas pelos ‘personagens’, poética; e como linguagem poética, criação de escritores, alguns deles autênticos, numa demonstração de que as chamadas antinovelas podem estar se realizando como novo tipo de literatura formal – o de pessoas pelo antinovelistas reduzidas a cubos ou a coisas – um tanto à maneira das a princípio chamadas antipinturas – Miró quis mesmo

13. A legibilidade do texto por intermédio da tipografia: “por meio do registro dos movimentos oculares, é possível examinar objetivamente a legibilidade de um impresso. Se variarmos sistematicamente a medida da linha, o corpo e a forma do caractere, bem como o contraste entre as letras pretas e o fundo, o mesmo texto será lido com velocidades diferentes. Dependendo da forma do texto impresso, alteram-se a amplitude e a frequência das sacadas” (Hochuli, 2013, p. 9). Sobre as “sacadas”: indicam, no ato da leitura, os saltos progressivos ou regressivos do olhar.

14. Corresponde à seção, no final do texto, Conversa do autor com o leitor, em torno do modo por que foi esboçada a seminovela *Dona Sinhá e o filho padre*.

assassinar a pintura, lembra Jean Bloch-Michel – e antiesculturais, dos por algum tempo cubistas; e, hoje, dos abstracionistas já esgotados, aliás no seu abstracionismo – ; e contra os quais já se opõe um tipo mais novo de pintura e de escultura, semi-abstracionista, semifigurativista. Pois a antinovela – valiosa para o avigoreamento da literatura como o abstracionismo para o das artes plásticas – parece vir esgotando a sua potência renovadora ou revolucionária em tempo surpreendentemente curto; e deixando-se vencer por novas formas de novela por ela, antinovela, provocadas. Uma espécie de cubismo ou de abstracionismo na literatura. *Sendo assim, também na literatura denominada de ficção pode ocorrer que à antinovela, equivalente do abstracionismo absoluto na pintura e na escultura, venha a suceder uma seminovela que restaure alguma coisa do figurativismo. Do figurativismo, isto é, do personalismo, do psicologismo, do sociologismo, nesse gênero, como nenhum, plástico, fluido, eclético, de literatura* (Freyre, 1987, p. 201-202)

Freyre declara, pois, que a tradição não é aquela apenas datada, mas a tradição no seu processo de feitura, em estado de vanguarda, de experimentação. Escrever para publicar é uma sequência de etapas que está alistada no imperativo da legitimidade. Um escritor que intenta ser lido tem o livro como fim. O que é óbvio. Entretanto, a relação tensa entre autor e editor não pode ser descuidada quando da análise dos processos de escrita e publicação de um texto. Para funcionar, na sociedade da escrita, o autor carece de aprovisionar o texto com o meio que lhe permitirá o reconhecimento: torná-lo “estável, dado a ler em formas impressas” (Chartier, 1999, p. 18) através das letras¹⁵, ou melhor, dos tipos de letras (Design Museum, 2011, p. 32) que, ao formarem palavras¹⁶, prospectam sentidos mediante o feito técnico para, então, reportar-se ao que já houve. É o pretérito residindo no contorno dos tipos tipográficos, servindo ao prazer do texto.

A consulta às cartas, ativas e passivas, de Freyre, sugere que, para considerar os seus textos, sejam eles delimitados como fonte ou objeto de pesquisa, é preciso atentar para a escrita e a reescrita dos mesmos textos; e, em paralelo, a comparação entre as suas respectivas edições. Afinal, o que é o texto em uma edição não o é em uma segunda, por exemplo. As cartas, portanto, podem ampliar o raio de análise e interpretação sobre a prática de escrita, o ofício de escritor e a condição de autor em Freyre. A troca epistolar entre o escritor pernambucano e o seu editor, sobremaneira, verteu-se em debates e divergências. Ainda no estado de

15. “A recepção de toda escrita – portanto, também da tipografia – sucede de duas maneiras: em primeiro lugar, como verdadeira leitura, ou seja, como conversão no cérebro da sequência de letras vista e, em segundo, como visão pictórica (na maioria das vezes, não percebida conscientemente), que desencadeia associações com algo já visto anteriormente e evoca sensações” (Hochuli, 2013, p. 10).

16. “Em um impresso legível, as letras isoladas são desenhadas sempre em vista de seu efeito na palavra. Quando claramente distinguíveis umas das outras, elas precisam inserir-se da melhor forma possível na palavra como um todo” (Hochuli, 2013, p. 24).

provas, o *Dona Sinhá...*, mais especificamente um de seus temas, estimulou em Freyre a demarcação de sua postura de lidar com questões vistas como delicadas.

Joaquim Nabuco, citado no decurso do texto, foi maculado, segundo o editor, quando Freyre cogitara a homossexualidade do abolicionista. Rebatendo Olympio, e agradecendo-o pelos pareceres de apreciação e revisão emitidos por Osmar Pimentel (1912-1989)¹⁷ e Antonio Olavo Pereira (1913-1993)¹⁸ favoráveis ao *Dona Sinhá...*, esclareceu:

Querido J. O.:

Já lhe havia escrito – e a carta já escrita segue por intermédio do nosso José [de] Almeida – quando recebi seu bilhete e os pareceres – ótimos! – de Antonio Olavo – mestre no assunto – e Osmar¹⁹ – crítico de fato crítico. Fiquei contentíssimo. Concordo com a maior parte dos reparos de Osmar – menos quanto a certa palavra dura²⁰, insubstituível. Não concordo quanto a omissão do que se diz de Joaquim Nabuco²¹[,] pois da maneira por que o fato é revelado não há desprimor para o grande Quincas. *Os Knopf [ficaram] entusiasmados com a Casa. Consideram v. definitivamente um dos maiores editores modernos (escala mundial). Entusiasmados também com o experimento da seminovela.*

Abraços do Gilberto.²²

Era-lhe imprescindível obter o aval dos pares diante de texto ainda pouco conhecido no que tange à forma da narrativa, à forma do ensaio de ficção, do estilo de escrita que lhe era peculiar. Ter a opinião de escritores e críticos por ele entendidos como referências, significava a sua acolhida entre os escritores de literatura. Uma rubrica de legitimidade. Movimento que Freyre foi arquitetando, recorrentemente, ao longo dos seus quase cinquenta anos como editado da Livraria José Olympio Editora. Basta lembrar-se dos reclames dispostos nas orelhas e quartas capas das edições de seus livros.

Fosse com a publicação de seus ensaios sociológicos – *Casa-Grande...*, *Sobrados e Mucambos* e *Ordem e Progresso* – ou com tiragem dos ensaios de ficção, Freyre requereu dos seus interlocutores um lugar de monta entre eles. Ao passo que a José Olympio ia ganhando o mercado editorial e, com isto, escritores para

17. Escritor e crítico literário pernambucano. Nasceu na cidade de Vitória de Santo Antão e faleceu na cidade de São Paulo, onde residia.

18. Escritor paulista. Irmão de José Olympio. Nasceu na cidade de Batatais e faleceu em São Paulo capital.

19. Osmar Pimentel assinou o prefácio de *Dona Sinhá...* para a primeira edição, de 1964, que, em 1971, na segunda edição, foi republicado.

20. Ou “mofino”, ou “pirocas”, ou “membrudo”, ou “garanhão”.

21. Sobre a admiração que Paulo Tavares, personagem do *Dona Sinhá...*: “o grande nome, na boca dos recifenses, talvez ainda fosse o de Nabuco. Mas o fato de ele, abolicionista, ter ficado com a monarquia, enquanto a República de repente se tornara vitoriosa, vinha fazendo de Quincas o Belo uma espécie de estátua sem vida nem futuro” (Freyre, 2000, p. 201).

22. *Carta* de Gilberto Freyre para José Olympio de 11 de agosto de 1964. Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre. [datilografada]

editar, Freyre foi somando aos seus projetos nomes que pudessem aceitá-los. Sempre que possível, escolheu quem deveria participar da feitura de seus livros. De acordo com Fernando Nicolazzi²³, o estilo de ser e de agir de Freyre.

Os anos que se seguiram às publicações da trilogia e, bem mais tarde, do *Dona Sinhá...*, consolidaram o percurso da José Olympio a partir do ideal de nação plantado pelo Estado Novo. Se o “espaço educativo e de consumo de bens simbólicos” estava em ampliação nos grandes centros urbanos e, por sua vez, econômicos, os livros também ganhariam maior notoriedade. Dos anos de 1930 aos de 1940, a José Olympio ingressou em uma “posição dominante no polo cultural”. Foi a editora sobre a qual foram pavimentados “emblemas essências à concepção de uma cultura nacional autêntica, em condições de igualar uma história literária nacional”, dadas as diferenças internas do Brasil, a outras e, ainda, de lançar-se na disputa pela “promoção de valores universais” (Sorá, 2010, p. 359). Freyre estava em meio aos linhames à época tramados.

A publicação de seus livros, antes mesmo de serem solicitados pelo leitor por conta do conteúdo que detinham, foi-se fazendo concomitantemente às suas viagens ao exterior para proferir palestras ou cursos em universidades: Columbia, Harvard etc. Os favores que solicitava, com a intermediação de José Olympio e até do revisor da editora, Adalardo Cunha, dependiam de uma boa relação com o regime de 1964. O apoio por Freyre declarado ao golpe, ao passo que os militares recrudesciam as instituições do Estado, foi irritando-o com o passar dos anos. A burocracia e a morosidade das instituições poderiam atrapalhá-lo na aceitação dos convites vindos do exterior. Olympio não era apenas o seu amigo editor, mas agente direto, no Rio de Janeiro, para o atendimento dos pedidos de favor emitidos do Recife.

Devemos seguir pela Varig a 22, diretamente do Recife a N. Y. Adiamos de 15 para 22, de acôrdo com a Universidade de Columbia e as outras que nos convidam – Harvard, Yale, etc. A permanência será de 3 meses. Esperamos estar aqui para o Natal com filhos e netinha Ana Cecília. Importante: peça a Antônio Olavo, para receber por mim, em São Paulo, a 30 de setembro, o Prêmio Moinho Santista. Já comuniquei à direção do Moinho e Fundação que êle, Antônio Olavo, seria o meu representante, como excelente amigo que é meu. Desde já, meus agradecimentos a A. O.²⁴

Constar no cânone não depende apenas do desejo daquele que estima ser lembrado. Depende, sobretudo, “daqueles que, no futuro, terão disponibilidade

23. Neste sentido, sim, “o estilo é um instrumento da razão prática”. Porém, não só. (Gay Apud Nicolazzi, 2011, p. 24).

24. *Carta* de Gilberto Freyre para José Olympio de 03 de setembro de 1964. Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre. [datilografada]

para usar o passado” (Ramos, 2013, p. 180-181) no jogo das trocas, dos interesses e dos propósitos disputados para incluir ou excluir um nome. Lúcia Miguel Pereira, na tentativa de soerguer a projeção do livro *Casa-Grande...*, rebateu os críticos negativistas acusando-os de incapacidade de discernimento diante do valor do texto: “sem duvida, [...] [o livro] teve repercussões, mas não tão fundas quanto seria de esperar. Por isso me animo a falar d'elle, embora com grande atrazo” (Pereira, s/d).

O Brasil de *Casa-Grande...* teve sua origem na narrativa. Ao passo que Gilberto Freyre instituiu um lastro fundador à representação da história do Brasil sob o regime patriarcal. A ordem do tempo que justificou a sua narrativa pautara-se na lógica da interseção, ou seja, na dimensão tríplice das passagens e permanências. Para tanto, a forma da narrativa por ele articulada usou de recursos da linguagem capazes de traduzir o tempo tríplice. O tempo da miscigenação. O tempo à Miguel de Unamuno. Destarte, a forma da narrativa, ou seja, a estrutura da narrativa, em Gilberto Freyre, digo, em *Casa-Grande...*, é revelada no monismo: o tempo tríplice é tenso, porém recusa a dicotomia. Se a narrativa em *Casa-Grande...* adquire ritmo no ponto de síntese, isto é, no monismo, o problema do conteúdo narrado é resolvido na confluência entre o fugidio, a permanência e a ruptura (mudança). Vamos aos exemplos: a metáfora da página branca, da qual faz uso Miguel de Unamuno²⁵ (2011), sugere o estabelecimento de uma origem. Não no sentido metafísico, mas no narrativo e evidencia: a origem do Brasil funda-se em um “passado que se estuda tocando em nervos; um passado que emenda com a vida de cada um; uma aventura de sensibilidade e não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos” (Freyre, 2001, p. 56). Daí a legitimidade fazer-se na produção do conhecimento; a partir da produção do conhecimento. Mas, ressalte-se, só será uma legitimidade efetiva se o conhecimento elaborado estiver em dia com a ordem social que lhe atribuirá um lugar, assim como ao seu autor.

Uma legitimidade, ou melhor, um “conhecimento legítimo” que a crítica não chancelou de imediato. Freyre estava, quando da publicação do *Casa-Grande...*, alheio às regras do fazer história, do fazer sociologia? Ele tentou apresentar-se como um cumpridor dos requisitos demandados para a boa prática do ser escritor? De acordo com Fernando Nicolazzi (2011), a legitimidade do

25. “Eis-me aqui diante das folhas em branco – brancas como o negro futuro: brancura terrível! – procurando parar o tempo que passa, fixar o hoje fugidio, eternizar-me ou imortalizar-me, enfim – embora eternidade e imortalidade não sejam uma só e mesma coisa. Eis-me aqui diante destas folhas em branco, meu futuro, procurando derramar minha vida, arrancar a mim mesmo da morte de cada instante” (Unamuno, 2011, p. 69).

discurso de Freyre fundara-se na unidade entre o seu ofício de escritor e o seu texto. Ou melhor: o escritor inserindo-se no texto, fazendo-se “estilo”.

O antagonismo estipulado pelo sociólogo, entre o “homem de letras” e o “autêntico escritor”, resulta na definição ponderada pela diferença. Extremos, porém, complementares. Há um outro detalhe: não significa afirmar que o seu estilo se reduzisse à estilística, mas é acertado considerar que o escritor se aliara aos paramentos que dela provinha. Não os negara, portanto. E se Freyre procurou instituir uma “representação do passado nacional” (Nicolazzi, 2011, p. 18), o mesmo “passado nacional”, para tornar-se visível na escrita, fez-se pertinente no uso dos recursos da linguagem. Invertendo a ordem: a linguagem para o palato da “representação do passado nacional”.

No “homem de letras”, a fomentação de seu ofício está nas ideias e nas “informações colhidas em autores de livros já clássicos”. No “autêntico escritor”, ao contrário, está a procura por “exprimir da vida ou da natureza o que ele próprio vê, sente, observa, experimenta, recria” (Freyre, 1965, s/p). Ou seja: inventa, mediante a escrita, cotidianos e percepções quando estipula a sua “representação do passado nacional”. Ler os literatos clássicos não para reproduzi-los, mas para fazer parecer como suas as ideias que são deles. Logo, como animar o passado? Como torná-lo reativo, empatizado, significativo? O estilo é encadeado na forma, na pontuação, no ritmo dos “tropos” que permite delinear o tempo pretérito narrado. Estilo implica na intenção do escritor de tornar-se referência, como se vê, por exemplo, em uma denúncia que ele fez: “tanto J. L. do R.²⁶, como O. M., como A. F. vêm me imitando – eles, dentre vários outros, de menos porte – o estilo, a forma, a própria pontuação. Sei que tenho um estilo ou uma forma e um ritmo que se define em parte pela pontuação” (Freyre, 2006, p. 247-248). Palavras com efeito empático, para traduzir sentidos, evidenciar tempos pretéritos: “sem empatia, não é possível o estudo do passado assim amplo e intenso a um tempo; social e pessoal” (Freyre, 2000, p. 58). E, para chegar-se a um tempo passível à experimentação de todos, o ensaio assumiu a posição de escrita extensiva. Seria fundamental que o “livro” não fosse “inexpressivo e um tanto banal” (*Idem*, p. 51). Livro cuja forma, que é concomitantemente conteúdo, estivesse adequada a abrigar o “estudo que nos transmita do passado humano um pouco do que nele foi valor vivo, símbolo vivo; ou existência, vivência, experiência condicionada por valores e símbolos” (*Ibidem*, p. 51).

26. Iniciais que correspondem a José Lins do Rego.

Freyre, uma vez escritor, e sob a condição de autor, debruçou-se sobre o intenso estudo de um marco temporal, exigindo do livro que assumisse a cátedra da representação do passado. Livro: represa do tempo. Para tanto, é preciso considerar aqui o modo de escrita freyriano ou, mais precisamente, da sua “escritura”: a linguagem e a ação que identifica um escritor; o “jeito” de fruir/pensar a literatura, o texto em si; e, por que não, o livro. Neste sentido, o livro é uma fusão, tensa, resultante do modo de fruir o tempo, o texto e, inclusive, a tipografia. Resumindo: “escritura” como sinóníma do livro. Preâmbulo evidenciado a partir da seguinte afirmativa do escritor: “Decerto a arte tipográfica é psicologicamente uma arte sem a plasticidade que o ‘crescendo’ ou o ‘decrecendo’ das palavras parecem às vezes exigir.”²⁷

É certo que a escrita de Gilberto Freyre “não se distingue *apenas* por sua constante desobediência à ortodoxia dos usos da linguagem” (Nicolazzi, 2011, p. 26). Mas também é fato que ele não entendia a linguagem como exercício da abstração pela abstração, simplesmente. Entendia a linguagem como propósito e sentido das práticas sociais: a adoção de palavras prosaicas nos textos que escrevia é exemplo disso. Logo, se “sua escrita é resultado de um esforço intencional e bem-estruturado, isto é, de um estilo no sentido de estabelecer outras formas de representação do passado nacional”, o uso da linguagem serviu para tornar o tempo morto inteligível. Não esteve apartada deste “esforço” (*Idem*, p. 27). O “esforço” de “estabelecer outras formas de representação do passado nacional” não poderia ocorrer sem a articulação, intencional e estruturada, entre as palavras. O passado nacional proposto por Gilberto Freyre fez-se inteligível nas palavras: o negro africano, representado pelo escritor como o colonizador junto ao português, “abrandou [...] a fala séria, solene”. Portanto, “algumas palavras, ainda hoje duras ou acres quando pronunciadas pelos portugueses, se amaciaram no Brasil por influência da boca africana. Da boca africana aliada ao clima”, o que permitiu desencadear “o processo de reduplicação da sílaba tônica, tão das línguas selvagens e da linguagem das crianças, atuou sobre várias palavras dando ao nosso vocabulário infantil um especial encanto. O (...) ‘dodói’ dos meninos. Palavra muito mais dengosa” (Freyre, 2001, p. 387).

Quando Freyre diz que tem “um estilo ou uma forma e um ritmo”, ele não está negando que o estilo, em particular, seja objeto estranho à estilística. Muito embora, claro, não se resuma aos processos de manipulação da linguagem. E ainda: quando Freyre diz estilo diz forma. Citando Armstrong, seu professor,

27. FREYRE, Gilberto. O livro belo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 de outubro de 1925.

confere ao estilo o estatuto da referência: “o que v. é de modo raro é escritor: entregue-se à sua vocação que v. será um criador de valores imprevistos”.²⁸ E de modo conclusivo, resume o escritor: “daí as imitações”, as emulações.

Tornar-se referência para a literatura era uma busca do escritor. Se assim o foi, não custa afirmar, portanto, que ele empreendeu, para aproximar-se do feitiço literário, investidas na linguagem. Vale, aqui, retomar um assunto: Freyre convergiu os planos de “escritor” e de “autor” que tanto ansiava. Quando da tradução²⁹ do *Sobrados e Mucambos*, pela Editora Knopf, em 1963, ele manifestara desconforto ao deparar-se com o “boletim” de divulgação da editora que apresentou o livro “como uma mera ‘história social’ ou ‘sociologia descritiva’”, sem que o aspecto literário fosse salientado, sendo [...] [assim], como [...] [disse], muito diferente da apresentação de sua obra feita pela “Gallimard e Espasa-Calpe!” (Freyre *Apud* Pallares-Burke, 2012, p. 355-356). A linguagem e a forma, esta segunda delineada pelo ensaio, independente do estatuto da tradução conquistado pelo texto, eram reclamadas pelo escritor ao referir-se às impressões da crítica nacional ou estrangeira.

O que João Ribeiro estranhou na primeira parte do trabalho – a já publicada [*Casa-Grande...*] – também estranharia nesta [*Sobrados e Mucambos*]: não conclui. Ou conclui pouco. Procura interpretar e esclarecer o material reunido e tem, talvez, um rumo ou sentido novo de interpretação; mas quase não conclui. Sugere mais do que afirma. Revela mais do que sentença (Freyre, 2002, p. 20).

Ser um “autêntico escritor” passava pela “representação do passado nacional” que tratou de construir. Também passava por assumir um tipo de escrita, de narrativa, de prosa que se distinguisse das convenções vigentes de novela, de drama, por exemplo. Agora, considere-se a leitura da passagem do “diário-memória” como um todo, sem recortes:

Recife, 1925[.] Tanto J. L. do R., como O. M., como A. F. vêm me imitando – eles, dentre vários outros, de menor porte – o estilo, a forma, a própria pontuação. Sei que tenho um estilo ou uma forma e um ritmo que se define em parte pela pontuação (assunto estudado por George Saintsbury). Confirma-se o diagnóstico de Armstrong dentro dos limites provincianos e da língua portuguesa: ‘O que v. é de modo raro é escritor: entregue-se à sua vocação que v. será um criador de valores imprevistos’. Que escritor pode haver sem forma? Sem plástica? Sem ritmo? Eu vou chegando a uma forma nova em língua portuguesa, que é diferente das antigas, sem deixar de ter o ritmo tradicional das prosas portuguesas; que exprime uma personalidade ao mesmo tempo moderna e castiça até na pontuação; e que a exprime de modo contagioso. Daí as imitações. Hei de criar um estilo. E dentro desse

28. Andrew Joseph Armstrong. Foi professor de Gilberto Freyre na Universidade de Baylor, Texas, Estados Unidos.

29. Com prefácio de Frank Tannenbaum: *The mansions and the shanties: the making of modern Brazil*.

estilo, desde que me repugna inventar, como nas novelas e nos dramas, que escreverei? Talvez a continuação dos meus primeiros esforços de ressurreição de um passado brasileiro mais íntimo (“*l’histoire intime... roman vrai*”, como dizem os Goncourt) até esse passado tornar-se carne. Vida. Superação de tempo (Freyre, 2006, p. 248).

Como escritor, Gilberto Freyre intencionou atingir o estatuto da referência. Ser imitado aludia à intenção de elaborar um estilo que intuía uma identidade ao escritor, individualizando-o entre tantos. E assim, exercendo sedução sobre os leitores. A combinação para a posteridade. Mas sem que haja, nesta ordem de coisas, uma redução do intento do escritor aos parâmetros do beletismo. Não. Ele sabia do imperativo que as palavras, postas em alinhamento de articulação, propiciavam no fomento de ideias, valores e vivências. Daí ter sido Freyre um escritor cuja ação das palavras não se resumia aos manuais da estilística, e sim ao arcabouço social que podiam remeter: as palavras, enfim, em operação cotidiana; mesmo aquelas de uso no “tempo morto” que ele apregoou ter ressuscitado. Assim, os seus livros tornaram-se repositórios da representação do passado que desejou afagar. Livros que compilaram o passado mediante a articulação das palavras. Palavras, pois, que capturaram o tempo. Em *Sobrados e Mucambos*, por exemplo, anotou:

o estudo dos anúncios de jornal, nos quais antes só se enxergava o pitoresco, parece-nos ter sido utilizado larga e sistematicamente neste trabalho, pela primeira vez, dentro de técnica antropológica, para interpretações sociológicas e antropológicas. A essa interpretação e a essas interpretações outras poderão se ajuntar com igual ou maior proveito: médicas por exemplo. *Amplamente filológicas*. Folclóricas. Puramente históricas (Freyre, 2002, p. 19).

É coerente afirmar que o preceito da “representação do passado nacional” obedece, pois, aos meios e aos recursos estratégicos utilizados na tentativa de torná-la pertinente. Um invento heurístico reconhecível como proposta de interpretação do Brasil: arranjada, a intento, em prerrogativas de composição da escrita; da narrativa; da “emulação”³⁰. Segundo Nicolazzi (2011, p. 24-25), “a ideia de estilo [que defende] permite justamente pensar as ligações de um autor, situado em *lugar* definido, com a *prática* que delimita seu ofício, por meio da atenção voltada aos pressupostos de sua *escrita*”. Baseando-se no ensinamento de Michel de Certeau, completara a premissa: “o estilo obedece a uma escolha voluntária e deve, portanto, ser entendido a partir da *intenção* que o conduz” (*Ibidem*). Logo, se a intencionalidade está no estilo, o ensaio fomentara-se como linguagem historiográfica. Uma historiografia de plena autonomia no tocante à retórica e ao beletismo, até.

30. É o exercício de referendar escritores preditos como clássicos, mas nem sempre citando-os literalmente. É a apropriação da forma estabelecida de narrar para, assim, fomentar-se o novo (Rocha, 2013).

Esta é a capacidade do escritor de fazer uso dos recursos de linguagem. Mas, como percebê-los na materialidade do livro? Uma vez fragmentado, o texto, para fins de “reclame”, impresso nas quartas capas dos livros, por exemplo, fomentara o interesse na atração do leitor e na afirmação do próprio texto. E mais: o livro adquiriu em Gilberto Freyre a acepção de objeto de representação do passado. Para além do texto e para o texto, o livro, na condição de suporte, contribuiu para a articulação e prospecção da ideia de tempo depurada por ele. A linguagem e seus meandros foram traduzidos na composição do texto, na inventividade da ordem das palavras; e também na escolha do papel para a impressão do livro, dos tipos tipográficos, das ilustrações. Freyre fez do estilo um princípio, um propósito “intra” e “extratextual”. Logo, fez do estilo um tecido elástico e esgarçado, tentando preencher-lhe as rupturas com alusões. De acordo com Roland Barthes (2006, p. 15),

o estilo é propriamente um fenômeno de ordem germinativa, é a transmutação de um humor (...) por isso as alusões do estilo estão distribuídas em profundidade; a fala tem uma estrutura horizontal, os seus segredos estão na mesma linha das suas palavras, e o que ela esconde é revelado pela própria duração do seu contínuo; na fala tudo é oferecido, destinado a uma usura imediata, e o verbo, o silêncio e o seu movimento precipitam-se para um sentido abolido: é uma transferência sem rasto e sem atraso. O estilo, pelo contrário, só tem uma dimensão vertical, mergulha na lembrança fechada da pessoa, compõe a sua opacidade a partir de uma certa experiência da matéria.

O livro como representação do passado é abstração e realização: “dimensão vertical, mergulha na lembrança fechada da pessoa” (Barthes, 2006, p. 16). É o livro, em si, o tempo que durou; que perdura. O livro é uma invenção para depositar o tempo: “opacidade a partir de uma certa experiência da matéria” (*Idem*, p. 15). É por isso que as minudências do texto, refiro-me a tudo aquilo que os analistas chamam de intratextual, não são somente a linguagem pela linguagem, mas são a interseção de tempos traduzidos pela linguagem e pelo suporte do texto: o livro. Assim sendo, não há para Gilberto Freyre a distinção sumária entre linguagem e texto; entre palavra e imagem; entre livro e tempo; entre tempo e livro. O livro é uma alusão. O tempo também. O estilo, por seu turno, um preceito de prática metodológica que visa ao “estudo empático de valores e de símbolos”. Ou seja, “estudo sociológico de formas e processos” (Freyre, 2000, p. 50). A perífrase, ou a catacrese, por exemplo, tem historicidade e, portanto, dá ao texto – à forma da narrativa – além do sentido estético, o da prática letrada de um intelectual.

Narrar as sensações exige palavras e efeitos: servem para colar os tempos. É o expediente da emulação agindo. Tempos elevados à categoria de estilo: é a “concatenação das frases pela retomada do termo decisivo de uma frase no começo da frase seguinte [...]”. É o processo comparável à *anadíplosis*, ou então ao *epánodos* da retórica antiga” (Carpeaux, 2005, p. 538). Contudo, esclareço que o que está em jogo aqui não se resume à simples reiteração de ideias e efeitos, mas, de acordo com a observação de Otto Maria Carpeaux, à falta do verbo, a exemplo: “E cedo perdendo a virgindade. Virgindade do corpo. Virgindade do espírito. [...] Isto sucedeu a muito menino” (Freyre, 2001, p. 404) de casa-grande.

Mediante o trato anticonvencional da pontuação, Gilberto Freyre implementou o parolar na constituição dos textos que escreveu. Um parolar que mudou a ordem convencional das palavras, realinhando-as na estruturação do “modelo” discursivo, na forma da narrativa por ele proposta: frases com fluidez e gradação. Entretanto, há um outro detalhe: a escrita em Freyre perpassava o circunstancial. Digo: responder, a partir de uma forma da narrativa, a problemas (ou temas) atraídos à sua inferência. Em “Contra os museus de arte sacra”, artigo publicado em *O Cruzeiro*, o escritor faz confluir a sua opinião e a forma do texto empregada.

Perguntam-me se sou a favor da criação de um Museu de Arte Sacra em Olinda ou no Recife. *Não: sou contra*. Em princípio sou contra os museus de Arte Religiosa ou de Arte Sacra. São melancolicamente artificiais. O lugar de objetos sagrados é nas velhas igrejas a que sempre pertenceram. É aí que conservam sua dignidade e sua vida.³¹

O lugar de fala exigiu-lhe posições distintas na exposição dos discursos assumidos. Uma vez instituído, o Museu de Arte Sacra de Pernambuco, em Olinda, legou a Gilberto Freyre o imperativo das situações. Escreveu e reescreveu seus textos, adaptando-os à “topografia de interesses” acautelados (Certeau, 2011, p. 47). Ao contrário do discurso “contra os museus de arte sacra”, a acolhida da conferência “Cultura e Museus”, de 1984, projetara-se de modo inverso: “agrada-me, e muito, ter a oportunidade de falar neste Museu de Arte Sacra, tão beneditinamente dirigido por um erudito do porte de Dom Hildebrando, para público que [sabe] [...] ser atento, lúcido e simpático” (Freyre, 1985, p. 11). Uma conferência para elevar os “passados úteis”, “ressurgentes”: “alguns deles adormecidos em museus” (Freyre, 1985, p. 19-20).

31. FREYRE, Gilberto. Contra os museus de arte sacra. In: *O Cruzeiro*, ‘Pessoas, coisas e animais’, 13 de setembro de 1952, s/p. Sobre o grifo: um não, precedido dos dois pontos, que alude esclarecimento, ao contrário do uso conclusivo e categórico que a expressão reporta. [grifo meu]

O tempo, ou melhor, a interseção de dimensões temporais, é o ato que dinamiza a narrativa. Gilberto Freyre foi resolutivo perante o problema do tempo. Não negou as origens, mas suplantou-as na intenção da unidade: o “elemento ponderador” que era a “família rural” (Freyre, 2001, p. 96). Assim, instaurara-se na sua escrita, conseqüentemente, possibilidades de articulação do tempo em sintonia com a forma da narrativa. A gradação das frases, a propósito, indicando um contínuo temporal em conflito, afeito às mudanças, mas só revelado nas permanências das convenções:

o patriarcado brasileiro, vindo dos engenhos para os sobrados, não se entregou logo à rua; por muito tempo foram quase inimigos, o sobrado e a rua. E a maior luta foi a travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas a quem o *pater familias* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre mulecas, como nos engenhos; sem que ela saísse nem para fazer compras. Só para a missa. Só nas quatro festas do ano – e mesmo então, dentro dos palanquins, mais tarde de carro fechado (Freyre, 2002, p. 65).

Compôs frases para vislumbrar condições sociais demarcadas e tempos sociais em embate, em superposição, em acomodação. O ponto e vírgula, a intento, é, nos textos de Gilberto Freyre, reservado não apenas para a pausa em tom ascendente das orações, mas antes um deslocamento da função prevista na norma gramatical. Um desafio aos revisores de seus textos e livros. Um preceito de verbalização que “ordena acontecimentos e processos em narrativas” (Ricoeur, 2010, p. 275).

A narrativa tem o seu próprio tempo e, para tanto, um regime de historicidade: prescrições que dão ordem e limites à escrita, ao discurso investido. Para representar o passado por ele convencionado como nacional, a intenção da escrita, urdida nos artifícios da linguagem para tornar concreto um passado perdido, não foge ao interesse do escritor ter expectativas de legitimidade: seja nas ideias que defende; seja no acolhimento entre os interlocutores de referência; seja na acepção de escritor que tratou de assumir com convicção; seja a partir do que vê e procura traduzir. Tornar inteligível o que lhe é evidente pela manipulação.

É tempo de procurarmos ver na formação brasileira a série de desajustamentos profundos, ao lado dos ajustamentos e dos equilíbrios. E de vê-los em conjunto, desembaraçando-nos de pontos de vista estreitos e de ânsias de conclusão interessada. Do estreito ponto de vista econômico, ora tão em moda, como do estreito ponto de vista político [...]. O humano só pode ser compreendido pelo humano – até onde pode ser compreendido; e compreensão importa em maior ou menor sacrifício da objetividade à subjetividade. Pois tratando-se de passado humano, há que deixar-se espaço para a dúvida e até para o mistério” (Freyre, 2002, p. 20).

Gilberto Freyre compilou os passados, dando-lhes síntese a partir da relação que mantinha com os mesmos passados. Mas não significou estreitá-los. Articulou-os na relação entre aproximação e distância interpretativa, ou seja, na tensão entre a “experiência” e a “expectativa”. Entretanto, o campo de tensão foi por ele alimentado: forjou a memória como alento às forças em conflito. E o mistério, sobre o qual mencionou, é uma projeção. Por este motivo, a memória não se sustenta apenas nas intenções de lembrar e/ou de esquecer.

A ‘humildade diante dos fatos’, a que ainda há pouco se referia um mestre da crítica, ao lado do sentido mais humano e menos doutrinário das coisas, cada vez se impõe com maior força aos novos franciscanos que procuram salvar as verdades da História, tanto das duras estratificações em dogmas, como das rápidas dissoluções em extravagâncias de momento.³²

Gilberto Freyre não se negou a usar o traje do pioneirismo. Regalava-se. A linguagem na composição narrativa do *Casa-Grande...* foi motivo de autoexaltação do escritor, porém não só: os fitos de linguagem, a dilatação metodológica, o tema abordado caberia, como couberam, em “um impreciso gênero de escrita, o ensaio” (Nicolazzi, 2011, p. 14).

Creio que o principal pioneirismo do livro *Casa-Grande & Senzala* está no seguinte: na metodologia. Não separo metodologia do conteúdo, nem forma de conteúdo. Creio que é uma separação arbitrária. Um método já é parte de um livro; já é parte do conteúdo do livro. A linguagem já é parte do conteúdo do livro. A palavra, a imagem, já é parte do livro. Creio que *Casa-Grande* é um livro de palavras e imagens, sem palavras abstratas (Freyre, 1985, p. 32).

Palavras dos usos. Resignificadas. Sem o rigor normativo da pureza: deitadas no sentido social de existir como expressividade. Tudo situado na forma da narrativa que, ao constituir sentido de aclaração sobre o Brasil, não custa frisar, não se resume ou finda na linguagem apenas. *Casa-Grande...* é um livro; é o objeto da anatomia intelectual e da historicidade de seu autor. É dotado de escrita singular, sim, mas, esclareço, não só é este o ponto de convergência à análise deste artigo. Os processos de feitura, isto é, deste e de outros livros do escritor, é o que indica a centralidade do exercício de interpretação aqui proposto.

Os intelectuais brasileiros do período que abrange dos anos de 1930 aos de 1940, preocupados com a disritmia entre as disparidades sociais e a inteligência interpretativa sobre o Brasil, entre os quais esteve a escritora Lucia Miguel Pereira,

32. Sobre a interpretação da família patriarcal e a recorrência à linguagem: “a história de uma instituição, quando feita ou tentada sob critério sociológico que se alongue em psicológico, está sempre nos levando a zonas de mistério, onde seria ridículo nos declararmos satisfeitos com interpretações marxistas ou explicações behavioristas ou paretistas; com puras descrições semelhantes às da história natural de comunidades botânicas ou animais” (Freyre, 2002, p. 20-21).

investiram reflexões sobre as “gêneses” de nossa pretensa nacionalidade. Disso já sabemos. No entanto, o entendimento sobre o sentido do tempo contemporâneo³³ para esses intelectuais, e as suas conseqüentes leituras sobre o Brasil, passava, em grande medida, pelo discernimento dos “riscos do auto-didatismo”³⁴ dos estudos e das interpretações que empreendiam. A falta de formação especializada, ressalta a escritora, é o cerne:

o que nos falta não é a matéria prima – a inteligência: é o preparo, o bom aproveitamento desta. O brasileiro que não quiser correr os riscos do auto-didatismo, tem de sahir de sua terra para se instruir. O que confirma as conclusões de Siegfried sobre o nosso precário estado de semi-colônia (Pereira, s/p).

Para a Lucia Miguel Pereira, Gilberto Freyre era o exemplo: a formação adquirida nas Universidades de Baylor e Columbia, nos Estados Unidos, capacitou-o a projetar o olhar sobre o Brasil, denotando, em termos de análise e escrita, a distinção entre os intelectuais que presenciaram à aurora do *Casa-Grande...*

Entre nós, a falta de curiosidade histórica é tão grande que o Brasil, para cada um, parece ter nascido comigo. Essa ignorância, geradora de tantas afirmações apressadas, de tantas iniciativas contrárias à nossa índole, corre, em grande parte, por conta dos nossos historiadores. Com raríssimas e honrosas exceções – lembro-me, entre outros, de João Ribeiro – eles se esquecem de que história é também arte (Pereira, s/p).

Publicado em primeiro de dezembro de 1933, *Casa-Grande...* foi vinculado à ideia de Brasil nas ranhuras da crítica. Fez-se no ritual dos debates, na apropriação do passado sem senti-lo. Foi acomodado, pois, entre os limites do regional e do nacional ao ser comparado à monta d’*Os Sertões*: “se não tem o vigor de estilo, o nervo do de Euclides[,] se não tem o interesse de narrar um drama como o de Canudos é uma obra, sobre outros aspectos, igualmente notável” (Pereira, s/d). Tornou-se o texto, então, um instrumento que, assim que Freyre é contratado pela Livraria José Olympio Editora, em 1936, funcionou como passaporte à construção de seu reconhecimento não só como sociólogo, mas como escritor e, conseqüentemente, como autor que assinava livros.

E é na materialidade dos livros, nos reclames das orelhas de capas e quartas capas, que a propaganda editorial, em torno de seu nome, operava: “Gilberto

33. Sobre um dos nomes do período, Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde dos artigos de jornais, escreveu Fernando Nicolazzi: “A contemporaneidade entre ‘fases’ distintas e distantes da História leva a uma sensação de instabilidade em que tudo parece a Athayde algo passageiro, não durável, e mesmo incapaz de legar frutos duradouros para a posteridade. O presente é algo fugidivo, instantâneo, que mais do que apartar, por um corte abrupto, o passado do futuro, constitui-se como uma justaposição desordenada das experiências vividas, sedimentadas de maneira caótica e sem sentido” (Nicolazzi, 2011, p. 02).

34. PEREIRA, Lucia Miguel. *Gazeta de Notícias*, seção ‘Livros’..., s/p.

Freyre escreve num estilo luxuriante, voluptuoso, tropical, de que não se encontra igual em nenhuma literatura europeia e que concorre para dar, à sua obra, autêntica e singular validade literária. – Alberto Pescetto (*Itália*)³⁵.

Sendo escritor³⁶ de ofício e exercendo a condição de autor sob a chancela editorial, Freyre soube, no transpasse de sua trajetória intelectual, traçar acordo e usar dos favores. Entre as escolhas políticas que fez, tanto no ideológico quanto no método de pesquisa e escrita, impôs aos seus leitores a convicção de tempo embaralhado nas formas do ensaio sociológico ou do ensaio de ficção. Por esta razão, a análise sobre a passagem dos textos que escrevia à forma do livro, destacando-se o seu estilo de ser e agir e de escrever, fez-se relevante até aqui.

2. Sobressaltos do tempo narrado

Tempo é movimento. Pode ser indicado, descrito e narrado. Faz-se concreto e inteligível pelo movimento alegórico e, portanto, pela estrutura da língua quando da forja da narrativa que o sobressalta.

O escritor de Apipucos teceu ensaios. Deu destaque ao tempo como um tema, dentre tantos, de relevância ao publicar sua trilogia: *Casa-Grande & Senzala*, *Sobrados e Mucambos* e *Ordem e Progresso*. É comum nos três ensaios a menção aos “detalhes íntimos da vida social” (Freyre, 2001, p. 59), o que intui desvelar, através dos recursos da linguagem, materialidades e práticas de um cotidiano findo. O tempo em Gilberto Freyre converte-se em passado, em pretérito. A conversão temporal indica movimento, deslocamento ou mudança com o fim de ressaltar hierarquias, situações, circunstâncias, permanências, sujeitos. Elementos de composição da estrutura narrativa do texto, a exemplo dos síndetos e dos assíndetos, vertem alegorias que salientam dimensões assumidas pelo tempo conforme a narrativa adquire volume e extensão.

O ensaio em Freyre assume o estatuto de texto palatável e, inclusive, de um aporte que reúne aspectos da explicação, da interpretação e da representação do discurso ao longo de sua composição narrativa; o que não implica dizer que o escritor denegasse as evidências, os documentos ao prover suas análises. Tornou o tempo, portanto, acessível na narrativa, no modo peculiar de escrever, ao abordar o patriarcado no Brasil, em geral, e a transição pela qual passou, em particular, quando da passagem do Império Monárquico para a República.

35. Da quarta capa da segunda edição do *Dona Sinhá...*, 1971. A inscrição em itálico consta no documento.

36. Na “espontaneidade está um característico de todo escritor autêntico, mas, principalmente, de todo autêntico escritor ibérico ou pan-ibérico.” [Freyre, Gilberto. *Como e por que sou escritor...*, 1965, p. 24.]

Ordem e Progresso é o trabalho dele que mais ressalta a analogia entre a tradição patriarcal e a aceção moderna de tempo: célere, vertiginoso, mutável, ameaçador, cheio de gradações e de indicativos dos distintos aparatos civilizatórios [cultura material]. Citando Ramalho Ortigão³⁷, afirmou ter o historiador português, nos anos finais do Império, se surpreendido com “o ambiente em que a família imperial vivia no Brasil em seu Palácio de São Cristóvão” (Freyre, 2000, p. 221). Um tempo, convertido por Freyre em passado narrado, de melancolia e de reconfigurações: é a transformação da experiência em forma, ou em estética, da narrativa (Ricoeur, 1968).

Sempre em movimento, o tempo moderno da civilidade e das condições materiais fazia-se valer: regido pela variedade de situações e meios de distinção e aparição sociais. No ensaio *Ordem e Progresso* demonstra-se, através do uso do síndeto, a leitura temporal da modernidade em transição no Brasil que instigou Ramalho Ortigão. O Imperador Dom Pedro II, estivesse ele no Palácio de São Cristóvão ou “mesmo em Petrópolis, deixava notar o seu ‘excesso de simplicidade’” (*Ibidem*) às vésperas da República. Conforme destacado, o síndeto destaca os objetos que faziam a corte ou os plebeus contemporâneos ao 15 de novembro. Trata-se de um tempo dos acúmulos, das adições, mas também das subtrações possíveis de valores de uma ordem social em esgarçamento: “no ‘*meio das cores alegres dos vestuários de campo*’, dos ‘*chapéus de palha*’, das ‘*umbelas brancas*’, das ‘*flores*’, dos ‘*leques*’, Sua Majestade, quando surgia, era sob a forma de ‘*uma grande mancha negra e austera*’. De casaca e chapéu alto às oito da manhã, trazia debaixo do braço um guarda-sol. Guarda-sol sem brilhantes” (*Ibidem*).

O exemplo do síndeto na narrativa, ou melhor, como recurso de aferição do tempo na escrita, alinha-se à alegoria e suas mutações; vertentes que perpassam do sentido próprio ao figurado. O tempo que transita ou perdura é figurado, concebido, pela alocação do tropo, e seu potencial sentido, no texto. Ao passo que a alegoria se transfigura em metáfora ou metonímia, por exemplo, externa significados e dimensões temporais relevantes à argumentação do narrador. Freyre, o narrador absoluto em/de seus ensaios, mensurou comparações, analogias e frações temporais ao inventariar o patriarcado no Brasil – e não apenas o do Nordeste da açucarocracia –, instituindo, até mesmo, método de pesquisa prévia à escrita dos ensaios. De acordo com ele, o fim do Império e o começo da República – ponto de tensão e de interseção abordado em *Ordem e Progresso* – é a transição

37. Referência à documentação consultada por Gilberto Freyre: ORTIGÃO, Ramalho. O quadro social da Revolução Brasileira. In: *Revista de Portugal*, Porto, 1890, vol. II, p. 79-102.

que supõe a coexistência de tempos. São tempos que se sobrepõem, se repelem e se conformam: “[deve-se] procurar estudar historicamente uma sociedade – ‘sujeito plural’ – considerando nela a presença, num mesmo tempo, de vários tempos distintos; e identificadas com esses vários tempos, várias gerações. Uma época, considerada sob critério sociológico, compreende a coexistência de várias gerações” (Freyre, 2000, p. 10).

A analogia do tempo trívio, ou melhor, da coexistência entre gerações em escalas temporais distintas, imprime às narrativas de seus ensaios a premissa segundo a qual o indivíduo tem por tendência “limitar seu sentido de normalidade à sua experiência imediata.” Isto é: adaptar o novo ao estabelecido; “parecer-se menos com os seus antepassados e a assemelhar-se um pouco mais com os seus contemporâneos. Mas sem” haver “radical alteração” nos modos convencionados de ser. Afinal, o pretérito é a dimensão que serve de ponto de partida e, concomitantemente, de chegada à constituição do tempo trívio: geracional, oblíquo, dialógico e memorialístico (Freyre, 2004, p. 42-43). Na feitura do tempo narrado, a metáfora reclama o efeito estético do texto e a interpretação histórica da linguagem que reside na materialidade da escrita: a palavra na temporalidade e a temporalidade na palavra. Mas mais do que isso: a palavra articulada pelo escritor, e suas possíveis figurações, não se reduz em si. Está na narrativa para tornar compreensível usos, valores, convenções, experiências que ficaram depositadas em um passado longínquo às vezes reclamado, às vezes sacralizado, às vezes reatualizado pelo narrador do texto. O tempo para o autor de *Sobrados e Mucambos* é um “*déjà-vu*”. Logo, o “*déjà-vu*” é “uma paisagem vista do alto, [mas] depois de ter sido observada de lado” (*Idem*, p. 142).

O movimento da narrativa, advindo da translação alegórica, dá ao tempo o sentido de passagem ou a composição figurativa de redução do todo a uma parte: a metonímia do tempo. Para ser apreendida pelo leitor, o narrador, a partir do arcabouço metodológico que fundamenta a pesquisa à realização de seu texto, defende a seguinte perspectiva: “não se consegue ver de uma época senão um aspecto” (*Idem*, p. 142). Muitas vezes expresso na cultura material de homens e mulheres descritos por Freyre, fosse na aquisição da “*lingerie*”, para “homens, senhoras e crianças”, fosse na de mobílias ou na de “*enxovais de batizado*”. As distinções entre os estratos sociais de um todo: o Brasil, neste caso, da transição entre o Império e a República de 1889. O tempo narrado nos ensaios da trilogia, pois, concebe comparações. Permite, por exemplo, sobressaltar temporalidades díspares da “*gente sertaneja*” em relação à gente “*do litoral*”, ambas sob uma ideia,

ou jurisdição territorial, chamada Brasil. A metonímia do tempo dá contorno, a propósito, à sinonímia dos lugares e dos perfis sociais assumidos pelos indivíduos do patriarcado. Conforme o invento ou moda eram absorvidos pelo brasileiro, particularmente da fração temporal analisada no *Ordem e Progresso*, alterações históricas “em uma constância sociológica”, como o bonde de tração animal para o de tração elétrica, passavam a ser salientadas mediante recursos de arranjo textual como o que se segue aqui: “a cada passo ‘o carro parava para receber ranchos de senhoras em cabelo, vestidas com luxo, acompanhadas’ de homens “em trajas de ‘soirée’³⁸ que pareciam dirigir-se a algum espetáculo ou baile” (*Idem*, p. 146).

O tempo em Gilberto Freyre, quando narrado, vincula-se aos tropos. Faz-se, melhor dizendo, através dos tropos e, assim, adquire volume e movimento. Desdobra-se em inventário memorialístico. Reveste-se da dimensão pretérita para justificar-se como histórico, relevante, sentimental e sedutor. As minudências da narrativa devem ser observadas pelo historiador. Enfim, não se resumem à intratextualidade em si porque também apontam exterioridades do embate social e das convenções de uma cultura. O historiador tem o texto como forja de ofício. Portanto, deve deitar atenção sobre as peripécias do tempo e do espaço narrados.

■ Fontes

- Carta de Gilberto Freyre para José Olympio de 11 de agosto de 1964. Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre.
- Carta de Gilberto Freyre para José Olympio de 03 de setembro de 1964. Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre.
- Carta de Gilberto Freyre para Adalardo Cunha de setembro de 1964. Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre.
- FREYRE, Gilberto. *O Recife e a revolução de 1964*. Recife, 1964.
- FREYRE, Gilberto. *Como e porque sou escritor*. João Pessoa: Universidade da Paraíba, 1965.
- FREYRE, Gilberto. *Cultura e museus*. Recife: Fundarpe, 1985.
- FREYRE, Gilberto. *Dona sinhá e o filho padre*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Record, 6ª ed., 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 43ª ed., 2001.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Record, 5ª ed., 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 14ª ed., 2002.
- FREYRE, Gilberto. 1925. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade [1915-1930]*. São Paulo: Global, 2ª ed., 2006.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, seção Livros, s/d.

■ Bibliografia

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad.: Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. Livros americanos. In: *Ensaios reunidos [1946-1971]*. Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 2005.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Trad.: Mary Del Priori. Brasília: UnB, 1999.
- DESIGN MUSEUM. *Como criar em tipografia*. Trad.: Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Gutenberg, 2011.
- FONSECA, Elias Fajardo da. Entrevista com J. O. In: *José Olympio: o editor e sua casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 3ª ed., 2012.
- HOCHULI, Jost. *O detalhe na tipografia: uma explicação resumida e precisa sobre as questões que se ocupam da legibilidade dos textos*. Trad.: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. Apresentação. In: *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar [1967-1975]*. São Paulo: Itá Cultural Iluminuras, 2012.

38. Confraternização, reunião, festa.

- NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de história: a viagem, a memória, o ensaio – sobre Casa-Grande & senzala e a representação do passado*. São Paulo: Unesp, 2011.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. O limite da letra. In: *Correio literário: cartas de intelectuais no Brasil durante o século XX*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2013.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Trad.: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, vol. I, 2010.
- _____. *História e verdade*. Trad.: F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SORÁ, Gustavo. *Brasileiras: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2010.
- UNAMUNO, Miguel de. *Como escrever um romance*. Trad.: Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2011.

O problema do homem na antropsicologia histórica de Jean-Pierre Vernant

■ ANTONIO NELORRACION GONÇALVES FERREIRA¹

Em seu clássico livro, *Apologia da História*, Marc Bloch reafirmava um dos postulados fundamentais da escola dos *Annales* ao enfatizar o objeto de estudo do conhecimento histórico nestes termos: “(...) o objeto da história é, por natureza, o homem. Digamos melhor: os homens. Mais que o singular, favorável à abstração, o plural, que é o modo gramatical da relatividade, convém uma ciência da diversidade”. Como o ogro da lenda, o historiador seria aquele fareja a carne humana. A história, nesse sentido, é concebida por Bloch como “a ciência dos homens no tempo”. (Bloch, 2001, p. 54) Uma das implicações mais fundamentais dessa delimitação do pai fundador dos *Annales* é sua recusa a qualquer coisa que mutilaria o homem em sua diversidade, incitando assim ao estudo do homem, ou melhor, dos homens em sua integralidade, com seu corpo, sua sensibilidade, sua mentalidade e não apenas suas ideias e ações. Desde então, o campo de trabalho da história sofreu um renovação avassaladora, com a ampliação de temas, abordagens e objetos. A história flertou com diversos saberes, como antropologia, psicologia, crítica literária, constituindo campos seminais: história das mentalidades, história do cotidiano, história do corpo, história das sensibilidades, história cultural, etc.

Mesmo assim, diversas concepções de história na contemporaneidade, inclusive na esteira da escola do *Annales*, não conseguiram livrar-se totalmente de certas universalidades da tradição do pensamento ocidental. Assim, os universais abstratos, como diria Gilles Deleuze², – seja o progresso, a finalidade, a necessidade, a continuidade, o significado puro, o sentido primeiro e último – continuam presentes nas ciências humanas, em especial na história. Em algumas perspectivas aparecem de forma mais implícita, como uma espécie de resquício de um passado imemorial a ser extirpado³; em outras de forma mais declarada, muitas vezes

1. Doutorando em História Social – Universidade Federal do Ceará (UFC). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
2. Sobre a problematização dos universais abstratos, Cf.: Deleuze & Guattari (1995).
3. É o caso do fantasma de Hegel e de algumas filosofias da história (como a de Kant) que mesmo combatidas veementemente pelo saber histórico continuam de alguma forma operando no trabalho do historiador, através de alguns conceitos, categorias, como os de: totalidade, transcendência, espírito do tempo, racionalização da história, etc. O dualismo platônico entre o mundo da ideias (da verdade) e o mundo das aparências (o sensível) também é o paradigma de muitas correntes de pensamento no Ocidente, em que a multiplicidade e a diferença do mundo sensível são submetidas e reduzidas à unidade do mundo inteligível.

funcionando como cerne teórico-metodológico⁴. Nessa configuração, um dos universais abstratos mais estabelecidos e difíceis de questionar é o do homem, em suas diversas manifestações: sujeito, consciência, razão, autor. Pode-se até situar o homem no espaço e no tempo, fazendo assim sua história; historicizando seus valores, suas ideias, suas representações e ações, mas o homem em si mesmo permanece intacto. Se existem variedades e variações, elas restringem-se ao âmbito das ações e das significações humanas, constituídas historicamente.

É o questionamento de muitos desses universais abstratos – verdadeiros obstáculos à renovação radical das ciências humanas – que a *antropologia histórica* de Jean-Pierre Vernant propõe, através de uma abordagem seminal do homem, de suas atividades mentais e sociais. Sua maquinaria conceitual pode ser uma grande aliada do historiador na renovação da sua prática, possibilitando novos possíveis, seja de ordem epistemológica, política ou ética.

Embora com preocupações distintas, variações de ênfase e deslocamento de problemas, Vernant sintetizou suas diversas pesquisas em torno de um objetivo central: compreender o homem grego antigo. Diante disso, um problema se coloca de saída: por que estudar o homem e não a civilização ou as cidades gregas, já que o contexto social e a cultura estão submetidos a transformações incessantes, e o homem apenas se adapta a essas variações, permanecendo o mesmo, idêntico a si? Pode-se pensar com Vernant que essa questão está viciada desde o início por um paradigma antropológico universalista, que subsume a multiplicidade à unidade, a diferença à repetição, fazendo do homem um polo estável, um ponto de partida seguro do conhecimento, da moral e da política, com noções abstratas de natureza humana, consciência constituinte e razão absoluta. Num confronto aberto com essa tradição de pensamento, Vernant investiga a transformação do homem grego e a construção dos seus modos de pensar, suas formas de sentir e suas maneiras de agir, em toda a sua radicalidade. E como o homem grego, assim como o homem de outras épocas, não é uma abstração, sua investigação se faz imanente às mudanças políticas e sociais ocorridas entre os séculos VIII e IV a.C. na Grécia (Vernant, 2002, p. 54). Mesmo centrando suas análises na Antiguidade, Vernant esclarece que suas pesquisas nunca perderam de vista os acontecimentos contemporâneos, pois ao se interrogar sobre o homem grego, estava refletindo sobre o homem de hoje. Questionar o mundo antigo é problematizar a contemporaneidade. É demarcar e tomar distância em relação a nós mesmos através do distanciamento histórico, percebendo a produção das

4. É o caso de certas correntes filosóficas, como a fenomenologia, o existencialismo e outras filosofias do sujeito. Na história têm-se alguns tipos de marxismo, algumas vertentes de história social e de história política que ressaltam o primado do sujeito constituinte.

diferenças e descontinuidades, especificando também nossa singularidade em relação a outras civilizações.

Vernant em todos os seus trabalhos procurou revelar a psicologia histórica do mundo antigo. Na sua investigação, ele buscou aliar questões de sociologia e psicologia. Ao estudar, por exemplo, alguns aspectos da tragédia grega no século V a.C., Vernant interrogou as condições sociais do transe, do *thiasos* e do dionisismo ao mesmo tempo em que levantava questões sobre o estatuto da memória, das imagens e do desejo dos indivíduos. Esse estudo específico já deixa transparecer o tipo de abordagem da antropsicologia histórica. Ancorada nos trabalhos de Ignace Meyerson⁵, ela é profundamente crítica aos formalismos teóricos de muitas psicologias que buscam estudar o homem a partir de ideias e opiniões e não das condutas observadas. Nesse sentido, o verdadeiro objeto da psicologia histórica é o homem concreto com seu comportamento real, tal como agiu, pensou, sentiu, experimentou e construiu o mundo e a si mesmo, partindo assim do mundo dos fenômenos humanos.

O acesso ao humano nessa disciplina se faz a partir das obras. O homem está nas obras que ele produz: técnicas, ciências, instituições sociais, literatura, religião, etc. Isso é de fato o que caracteriza o comportamento humano, contrariamente ao do animal. E o conjunto dessas obras constitui a civilização, que não pode ser pensada como uma realidade exterior ao homem, isolada dele, já que é nela e em nenhum outro lugar que o homem se encontra. Assim, a obra – como criação humana e fato de civilização – exprime o nível mais elevado das características específicas da atividade do homem. Pela obra tem-se acesso aos atos humanos em sentido *lato*, tanto os intelectuais, psicológicos, sentimentais, quanto os atos enquanto ações de intervenção no mundo. Esses atos são concebidos como linguagem, que manifesta uma atividade mental, expressa nas obras. Assim através dos rastros materiais pode-se acessar o mundo humano. Para Vernant, nos atos mais elementares do humano, já existe o desejo de expressar a preocupação com a forma, com a significação. Nesse sentido, as obras são camadas de significação, que o psicólogo tem que decifrar para compreender o homem.

Esse *modus operandi* tem uma implicação ontológica fundamental, que afasta a antropsicologia histórica de todo e qualquer substancialismo – eternidade da alma, natureza humana – e das matrizes de pensamento ancoradas em fixismos. Dessa forma, se nessa abordagem existe algum tipo de ontologia,

5. Sobre a obra de Ignace Meyerson, o fundador da psicologia histórica. Cf.: López (2008).

ela é histórica, em que o homem é um ser no mundo. Aqui não existe espírito puro ou em si. O esforço espiritual do homem precisa das obras para se encarnar. Assim, os comportamentos humanos, as obras e os conteúdos espirituais fazem parte da mesma realidade concreta. Sob o signo de Marx, Vernant enfatiza que toda a história não passa de uma transformação contínua da “natureza humana”. O homem é histórico de parte a parte, pois ele é dentro de si mesmo o sujeito da história, como ensinava Meyerson. E o psicólogo precisa restituir essa história. Dessa forma, a antropsicologia histórica combina uma ética do efetuado e do acabado (as obras) com um sentimento de que tudo no homem está em constante elaboração. O homem não é um ser acabado, ele fabrica e desfaz a si mesmo.

Assim pode-se delimitar mais precisamente o objeto de estudo da antropsicologia histórica. Se todas as ciências humanas têm por objeto o homem, a sua diferença reside numa abordagem distinta. Muitas vezes, debruçando-se sobre os mesmos documentos estudados por historiadores da arte e da literatura, aliando também (mas nem sempre) na investigação os comportamentos humanos do presente, o psicólogo esforça-se para perceber o funcionamento do espírito. Afastando-se de toda perspectiva psicológica baseada em fixismos, permanências e na crença de esquemas constituídos definitivamente das funções psicológicas, a abordagem de Vernant afirma a necessidade de uma psicologia comparativa e histórica. Através da história e da sua sondagem dos fatos humanos em profundidade, na abordagem dos acontecimentos, das instituições, das civilizações, ela pode atingir o próprio homem em seu espírito e em suas funções psicológicas. Essa é a aposta da antropsicologia de Vernant. Um olhar que dissolve ao mesmo tempo o mundo e o homem de forma radical.

A radicalidade da perspectiva de Vernant reside na historicização daquilo que é pensado como puramente biológico na tradição da psicologia e da psiquiatria: as funções psicológicas. Concebida como fato humano, uma determinada função pode em certo momento não existir, aparecendo em outra época, ou assumindo uma forma diferente da atual. Existindo até o caso, da mesma função variar, quando se compara culturas distintas. Nessa perspectiva, a função psicológica não pode ser considerada moldura ou esquema prévio no qual podem entrar todos os fatos humanos. Como um fato humano, ela é um documento entre muitos outros, que o investigador deve submeter à crítica. É através dessa crítica, segundo Vernant, que o psicólogo-historiador pode observar e assim revelar as variações e multiplicidades do comportamento humano.

Ao longo da obra de Vernant existem análises importantes de algumas funções, cujo exame demonstra suas variações. A função de “base” de organização do tempo é uma delas, que apresenta variações quando se passa, por exemplo, da sociedade ocidental moderna para os canacas da Nova Caledônia. Na civilização moderna as diferentes experiências de tempo são unificadas. Mesmo experimentando o tempo da saudade, o tempo da fábrica, o tempo astronômico de formas distintas – todos igualmente psicológicos, interiormente vividos, com qualidades e ritmos diferentes – eles não permanecem exteriores uns aos outros. Na experiência moderna, esses tempos se cruzam e se recobrem incessantemente. É através dessa unificação que existe um conceito “comum” de tempo. Bem diferente é a experiência dos habitantes da Nova Caledônia com o tempo. A partir do estudo de Maurice Leenhardt, Vernant destaca a autonomia das diversas experiências temporais entre os canacas. Nessa civilização, não há uma única representação de tempo, mas várias. Assim cada atividade social tem seu ritmo e desenvolvimentos próprios, constituindo um tempo diferente, seja o período do cultivo ou da caça. Já o tempo do ritual se situa em outro plano. Até mesmo o tempo pessoal não é unificado, pois não se organiza em torno do sujeito. Ele adere aos diversos acontecimentos, cada um com seu tempo próprio. Diferentemente da linearidade do tempo moderno ocidental, o tempo dos canacas estão justapostos (sem unificação).

A função da memória na própria civilização ocidental possui também variação ao longo de sua história. Vernant, ao analisar o tempo na Grécia clássica, assinala que a memória entre os gregos antigos não visava à constituição do indivíduo como um sujeito possuidor de uma biografia e massa de recordações pessoais, muito menos a organização da ordem do tempo, como no calendário cívico. Uma das principais funções da memória grega era escapar da marcha inexorável do tempo (Vernant, 2002, p. 66-67).

No campo da história das emoções, a historiadora americana Barbara Rosenwein analisa um caso que exemplifica bem a relativização radical das funções psicológicas, numa perspectiva próxima de Vernant. (Rosenwein, 2011) Na sua desconstrução de muitos postulados das correntes evolucionistas e universalistas da psicologia contemporânea, principalmente o determinismo biológico das emoções humanas, Barbara menciona os habitantes das ilhas Carolinas – os Ifaluk – que possuem o sentimento de *fago* totalmente desconhecido entre os ocidentais (Rosenwein, 2011, p. 18-19). Numa aproximação forçada desse sentimento para o repertório emocional do ocidente atual, o *fago* seria uma estranha combinação de “compaixão, amor e tristeza”. Ela ainda destaca a historicização de algumas

emoções no próprio ocidente. Na Grécia Clássica não existia o termo emoção. Foi com Platão e Aristóteles que surgiu uma noção semelhante, denominada *pathê*. Fazia parte dela, na listagem do estagirita, a ira, a mansidão, a amizade, o ódio, o medo, a confiança, a vergonha, a falta de vergonha, a benevolência, a falta de benevolência, a pena, a indignação, a inveja e a emulação. A “felicidade”, considerada por muitas psicologias⁶ uma emoção básica e universal de todo o ser humano, não fazia parte da *pathê*. Já a mansidão era concebida como uma “emoção”; algo inimaginável hoje em dia.

A partir desses breves casos analisados, pode-se demarcar que a antropsicologia histórica busca definir os momentos do aparecimento das funções, trazendo elementos importantes de sua história, apontando suas transformações, seus pontos de crise, suas rupturas ou cristalizações. Se nenhuma função psicológica é definitiva, para essa abordagem, isso implica que também o destino do indivíduo não é definitivo. Vernant, seguindo os ensinamentos de Meyerson, não insiste apenas nas modificações das funções psicológicas, mas também no seu inacabamento. E mais ainda, além de inacabadas, as funções são inacabáveis, sem *telos*, não realizando em sua história modelos dados a *priori*. E a oportunidade de investigar o percurso do espírito, ou seja, das funções, é dada pelas obras. É o acabamento das obras que funda e traduz esse inacabamento do espírito. Como a antropsicologia histórica concebe uma história encarnada, a história do espírito não tem uma dimensão apenas individual, ela também se funda na vida material e social dos homens. Assim, o psicólogo na sua investigação deve levar em conta os contextos sociais, não podendo estudar o homem fora dos agenciamentos sociais, coletivos e dos meios humanos. Isso permite um entrelaçamento da psicologia histórica com a história social. O próprio Vernant, em sua tradição marxista, destaca, dentre vários elementos, a materialidade do trabalho⁷ como algo que transformou e produziu um novo homem.

Um breve esboço da análise do homem grego antigo empreendida por Vernant torna explícito o *modus operandi* de sua abordagem, em seus diversos aspectos (teóricos, metodológicos, éticos, políticos, etc). A partir disso, encontram-se vários elementos para se avaliar o alcance das conclusões e propostas da antropsicologia histórica, além de suas implicações para as ciências

6. Dentre elas, destaca-se o trabalho do psicólogo Ekman. Cf.: Rosenwein (2011).

7. Entretanto, Vernant historiciza a categoria do trabalho mostrando o quanto é problemático pensá-la como uma categoria psicológica delimitada e constante. Por exemplo, a concepção contemporânea de trabalho, como uma espécie de atitude geral oposta ao lazer, um valor econômico, implicando o homem como produtor e uma atividade produtiva que estabelece relações sociais, é algo inexistente entre os gregos clássicos. (Cf.: Vernant, 2002, p. 65).

humanas contemporâneas.

Na apresentação do livro *O Homem grego*⁸ (Vernant, 1993) – uma coletânea de pesquisa de diversos estudiosos – Vernant esclarece os pontos em comum entre os diversos enfoques, explicitando algumas linhas gerais da antropsicologia histórica e sua contribuição para o conhecimento do homem.

A primeira questão fundamental, abordada por Vernant, é o uso do singular na referência ao homem (perigo da abstração e da unidade), que se mostra problemático justamente porque o personagem que emerge dessas várias pesquisas tem um rosto explodido em uma multiplicidade de facetas, é um grego cidadão, religioso, militar, econômico, ouvinte, espectador, etc. Esses vários retratos não compõem uma sequência de peças justapostas, mas um conjunto de elementos que correspondem uns aos outros e que se complementam na constituição de uma configuração singular – o homem grego total – sem equivalente na história ocidental. Delimitar a singularidade da experiência grega, deixando de lado as generalidades sobre a natureza humana ou a universalidade das funções psicológicas, é um aspecto fundamental desse estudo, demarcando a particularidade do modo de “ser” grego no mundo, na sociedade através de práticas que são reconhecidas como universais (religião, política, economia, vida doméstica, etc.) e em si mesmo. Assim, um dos aspectos mais relevantes dessa pesquisa de antropsicologia histórica é acentuar num ponto de vista comparativo, para além das semelhanças, as diferenças, as divergências e os afastamentos dos gregos antigos em relação ao homem de hoje, nas formas de pensar, de sentir e de agir, através de um verdadeiro exercício de desnaturalização do indivíduo.

Um dos aspectos culturais e sociais mais essenciais para a compreensão do homem grego é a sua relação com o divino. Vernant, em sua análise, alerta que o conceito de deus estabelecido na tradição ocidental, como um ser único, eterno, absoluto, perfeito, transcendente, criador do céu e da terra, vinculado a outras noções adjacentes (sagrado, sobrenatural, Igreja, clero, etc.), constitui o religioso como um campo de experiência singular, uma instância distinta dos outros elementos da vida social, com lugar, função e estatuto próprios. Nessa experiência são instituídas diversas oposições: sagrado-profano, sobrenatural-natural, crente-incrédulo, clérigo-leigo. Algo bem distinto do politeísmo grego, que entende o divino de outra forma. Aqui, deus não possui os atributos da eternidade, perfeição, onisciência, onipotência. Inclusive a sua transcendência é relativa, só valendo em relação aos humanos. Pois como estes, deus nasceu do

8. Essa apresentação também se encontra na coletânea de artigos de Vernant, *Mito & Política*. (Cf.: Vernant, 2002, p. 169-187)

cosmos (não sendo assim criador). Também não existe um corte radical entre o divino e o mundo, entre o sobrenatural e a natureza como na tradição judaico-cristã. Tanto que a natureza e o mundo são tão reverenciados e respeitados quanto o divino e o sobrenatural. A fronteira que existe entre os humanos e os deuses advém da morte, da velhice e das doenças. Submetidos a essas forças, os homens só dispõem dos poderes, capacidades e virtudes divinas – força, beleza, coragem, honra, glória, etc. – como um reflexo fugaz e apagado. Assim, por mais que o homem realize descobertas importantes, consiga feitos memoráveis e conquistas diversas, ele jamais pode se igualar aos deuses. A demarcação desse limite, de alguma forma, explica porque os gregos não aspiravam à imortalidade dos deuses. E também não esperavam a sobrevivência da vida após a morte. Inclusive, a questão da imortalidade da alma tão discutida na filosofia de Platão, referia-se àquilo que no mundo sensível havia de divino, no entanto não marcava a distinção do humano, pois essa imortalidade era suprapessoal. Mesmo com fronteiras intransponíveis, os homens e os deuses tinham uma espécie de parentesco, já que ambos eram seres do mesmo mundo. Entretanto, um mundo feito de estamentos e hierarquizado. Da posição dos homens aos deuses, a distinção no mundo é a do inferior ao superior, do menos para o mais, da privação para a plenitude, sem que nessa escala de valores se estabeleça uma verdadeira ruptura. Em virtude desses estamentos não serem incomensuráveis, a perfeição dos deuses se prolongam no mundo através da ordem e da beleza; na sociedade, através de uma cidade justa e por uma vida humana pautada no controle e no governo de si.

A vida cultural e a sociabilidade dos gregos são marcadas por cantos, ofertas, procissões e sacrifícios em reverência aos deuses, exprimindo a dívida dos homens com o divino. Essa dependência obriga os homens a servir as divindades sem falhas, entretanto isso não significa que os homens tenham de ser seus escravos. Diferentemente da moral de escravo⁹, instituída pelo cristianismo, em que o crente é o servo, integrante do rebanho de deus (governado pelo pastor), na Grécia antiga a liberdade e a escravidão são termos incomensuráveis: quem é livre não pode ser escravo¹⁰. Isso tem uma implicação ética fundamental. Pois como o mundo dos deuses está longe o bastante para que o mundo humano mantenha sua autonomia, tudo aquilo que for da esfera humana é de responsabilidade dos

9. Termo cunhado por Nietzsche ao analisar genealogicamente a constituição histórica da moral dos judeus e cristãos. (Cf.: Nietzsche, 1998)

10. A liberdade grega não contemplava as crianças, mulheres, escravos, “bárbaros”, etc. Ela era a condição de possibilidade de exercício da cidadania. Somente o homem livre podia governar a si mesmo e isso era o pré-requisito fundamental para o governo da *polis*. Para aprofundar alguns aspectos da liberdade grega e do governo de si, Cf.: Foucault (1998).

homens. Nesse sentido, a única intervenção divina é através da benevolência para com aqueles que realizaram suas atividades de forma adequada.

Outra singularidade do divino no mundo grego, apontada por Vernant, é a inexistência de um campo religioso com instituições, condutas codificadas e convicções íntimas, formando um espaço próprio. O que existe na Grécia é uma espécie de culto que atravessa as demais práticas sociais. Assim, a “religião” grega está espalhada por todos os lugares e todos os atos cotidianos comportam uma dimensão do religioso. Em virtude de tal configuração, em que o religioso corre o risco de não ter um lugar próprio e nem uma manifestação singular, Vernant usa com muito cuidado o termo religião. Uma experiência religiosa sem Igreja, dogma e crença abre espaço para o desenvolvimento fora da “religião” e sem conflito aberto com esta de formas de pesquisas e reflexões em busca da verdade (como as ciências e a filosofia). A incredulidade na experiência grega também tem uma particularidade, pois diferentemente do cristianismo, os gregos não tinham de escolher entre crença e não crença. Muitos filósofos céticos em relação à existência das divindades participavam socialmente dos cultos, procissões e ofertas.

O homem grego tem um estilo particular de ser no mundo. O próprio mundo é outro, cheio de deuses que estão implicados em cada uma de suas partes e na sua ordenação geral. A natureza é concebida como uma potência animada e viva, que faz os astros girarem, as plantas crescerem, os seres vivos se deslocarem – próxima do divino por seu dinamismo. Esse mundo grego é belo como um deus, concebido como uma joia maravilhosa, unido em sua diversidade, harmonioso em suas partes componentes. Diante dele, o homem o contempla como um grande ser vivo e o percebe como uma realidade irrecusável que se impõe a ele, um dado primeiro. A relação de saber que o homem grego estabelece com o mundo é radicalmente distinta da experiência moderna do conhecimento ocidental. Para conhecer o mundo, o grego não tem como ponto de partida a si mesmo ou sua consciência. Como enfatiza Vernant, a cultura grega está bem longe do *cogito* cartesiano e da *mônada* de Leibniz. Ou seja, o exercício do pensar não é a condição de possibilidade de conhecimento seguro do mundo, do homem ou dos deuses. Assim, diferentemente da epistemologia moderna, a representação do mundo não consiste em fazê-lo presente no pensamento ou na consciência, pois entre os gregos o pensamento faz parte do mundo, é uma presença no mundo. Esse postulado epistemológico tem uma implicação ontológica fundamental. Pois o ser do homem é um ser-no-mundo, em que ele

se encontra em relação íntima com o universo. O mundo não é um puro objeto, constituído de extensão e movimento, como no mecanicismo cartesiano. Ele não é o polo oposto e separado do sujeito do conhecimento, nem uma coisa (o objeto) como instituiu a modernidade ocidental¹¹. Essa ontologia grega é ao mesmo tempo presença no mundo e presença a si.

Como o ser do homem é ser-no-mundo, o indivíduo grego é “cósmico”. Todo pensamento e ação estão conectados com o cosmo, o indivíduo jamais se esquece que faz parte do mundo. Entretanto, esse ser-no-mundo não significa que o indivíduo está perdido ou mergulhado no universo. Essa relação que ele estabelece com o mundo implica numa forma particular de relação que ele mantém consigo e com os outros. A famosa máxima oracular “conhece a ti mesmo” sintetiza bem essas relações. Esse preceito délfico passou para a posteridade com uma espécie de autoconhecimento que o sujeito tem de si. Entretanto, o “conhece a ti mesmo” não significa, como na interpretação filosófica contemporânea, um mergulho introspectivo do sujeito em seu eu, uma espécie de autoanálise da interioridade. Já que na experiência grega desse período não existe nada semelhante ao *cogito* cartesiano, o conhecimento de si e do mundo não se dá na interioridade de uma consciência subjetiva¹². O preceito délfico significa uma espécie de precaução, em que os homens devem conhecer seus limites, saber que é mortal e não tentar se igualar aos deuses. Isso nunca significou – até mesmo em interpretações mais tardias de Sócrates – que o conhecer a si mesmo seria dirigir o olhar para o interior de si na tentativa de descobrir o que é o seu eu. Para conhecer a si mesmo, o grego tem que lançar seu olhar para o outro, já que o olho nunca pode ver a si, sempre precisando dirigir seus raios para o exterior. A própria identidade no mundo grego só se revela no contato com outro, pois o indivíduo só conhece seu ser e sua alma ao olhar o olho e a alma do outro. Em síntese, o conhecimento de si e a relação consigo permanecem restritos à reciprocidade do ver e do ser visto. Segundo Vernant, esse é um dos traços mais característicos de uma cultura da vergonha e da honra, como a grega, em oposição à da falta e do dever, como no cristianismo.

Numa cultura da vergonha e da honra, em que para ser reconhecido é preciso mostrar que é mais qualificado que os seus rivais, na busca da glória e

11. Sobre os pressupostos da modernidade ocidental e o seu trabalho de purificação na produção de dicotomias – sujeito-objeto, natureza-cultura, ciência-política – e de instâncias independentes de saber, na tentativa de negar o hibridismo e a mestiçagem do mundo, Cf.: Latour (1994).

12. Foucault em suas últimas obras se detém sobre a distinção entre conhecimento de si e o governo de si na Antiguidade Clássica, enfatizando justamente a relação da preocupação com si atravessada pela relação com o outro e com a *polis*. Nos primeiros anos da era cristã ele demarca uma modificação do governo de si em cuidado de si entre os romanos. Cf.: Foucault (1998) e Foucault (2005).

de uma vida bela, a identidade do indivíduo coincide com sua avaliação social. Assim, cada um se encontra sob o olhar do outro, em que o indivíduo é aquilo o que se vê dele. Nessa configuração tudo aquilo que pode abalar a reputação e a dignidade pública de alguém se torna um perigo para o seu *status*, podendo levá-lo à decadência e à destruição. Perdendo os seus privilégios e honras, o indivíduo se torna invisível, torna-se ninguém, um errante, um homem sem raízes. Assim, a visão aparece na sociedade grega tanto como um valor epistemológico – já que ver é sinônimo de saber – quanto um valor social. Isso implica que o indivíduo tem uma forma essencialmente social.

A igualdade na Grécia antiga é outro traço distintivo do homem grego. Ela se estabelece entre os homens considerados iguais – os cidadãos. Essa igualdade não é um direito de que os homens podem dispor constitucionalmente, ela reside na participação ativa dos homens nas questões e assuntos da *polis*, através da competição. Na cultura grega o indivíduo não é um sujeito com direitos universais, nem muito menos uma pessoa no sentido moderno. Só a ilusão de que um homem é um homem torna semelhante o homem da comunidade antiga grega ao homem do Estado moderno ocidental.

Numa sociedade em que a honra e a glória são cultivadas, em que não existe vida além da morte e a eternidade da alma não é humana, a não-morte, a eternidade, é a presença permanente na memória social dos homens. Através de uma bela existência, do heroísmo, o homem grego torna sua glória eterna.

Em síntese esse homem grego, delineado pela antropologia histórica, é ao mesmo tempo social e cósmico.

Vernant enfatiza com veemência que o estudo dos diversos pesquisadores – em *O Homem grego* – apresenta uma história do homem que não se restringe às transformações sociais, culturais ou políticas, mas fundamentalmente incide na radical historicização do seu ser e de sua relação consigo e com o mundo.

A partir dessa análise e de algumas referências a outros trabalhos de Vernant, é possível situar melhor a radicalidade da proposta da antropologia histórica e os seus desdobramentos para o conhecimento histórico, em particular, e para as ciências humanas, em geral.

Pode-se encarar a abordagem que Vernant faz do homem grego e do mundo antigo como um radical questionamento do humanismo ocidental. A antropologia histórica, ao situar historicamente o nascimento da razão na Grécia, lhe retira o *status* de “milagre”, de absoluto universal, demarcando a sua singularidade, diferença e distância em relação à razão moderna. A Grécia é pensada como uma via entre

tantas outras possíveis (China, Índia, civilização pré-colombiana) que a humanidade seguiu e não a encarnação do Espírito Absoluto da Razão. Aparece, assim, como um acontecimento singular na história, de inteira relatividade. Dessa forma, a linha que liga o homem antigo ao moderno perde sua continuidade ou qualquer tipo de necessidade, demonstrando o inacabamento do homem – preso entre o tempo e a história. Assim, o trabalho de Vernant, complementando os de Louis Gernet¹³, desconstrói o humanismo tradicional, propondo uma antropologia histórica. Nesse saber é solapado qualquer modelo preconcebido e os absolutos (natureza humana, divindade, sujeito, razão, etc.). A razão, reintroduzida na história, pode ser dessa forma tratada como fato humano em sua diversidade. Sendo encarnada, a razão deixa de ser uma transcendência (como em Hegel) que governa e dirige a história para se tornar imanente em todos os níveis.

Quando em 1966, Michel Foucault anuncia a morte do homem ao declarar que este não passa de uma invenção recente, já talvez próximo do fim, que assim como um rosto de areia na orla do mar está prestes a desvanecer¹⁴, ele está atacando o mesmo humanismo problematizado por Vernant. A hipótese de Foucault é que somente no final do século XVIII o homem se torna objeto das ciências humanas, constituindo-se como um duplo empírico-transcendental¹⁵ e como questão central da reflexão filosófica. Ao compreender o homem grego como “cósmico”, Vernant reforça a reflexão foucaultiana, pois a preocupação com o mundo e o divino na Grécia impossibilitou o surgimento de um saber estrito sobre o homem. E as formas distintas de saber (um mais cósmico e o outro mais centrado no homem) interferem no modo do homem sentir, pensar e agir, ou seja, em seu aspecto ontológico e não apenas representacional. As duas abordagens descentram assim o homem. Dessa forma, o homem deixa de ser o fundamento do mundo, uma consciência constituinte, instância primeira de sentido ou uma transcendência (como em Kant) e passa a ser uma constituição da história¹⁶.

13. Para uma compreensão geral do trabalho de Louis Gernet, Cf.: Gernet (2012).

14. Esse desvanecimento ocorrerá se a disposições fundamentais do saber que dão sustentação ao homem se modificarem. Cf.: Foucault (2000, p. 536).

15. O homem no século XVIII é duplo empírico-transcendental, pois sua definição passa pela filosofia crítica de Kant, que o define como sujeito transcendental com suas categorias de conhecimento *a priori* (espaço e tempo) e pela tentativa das ciências empíricas de constituir-lo como objeto de estudo. Sobre essa questão, Cf.: Foucault (2000).

16. Isso não significa que o homem é um produto passivo dos fatores históricos, mas imanente ao mundo, sendo fabricado e ao mesmo fabricando a história.

Poder-se-ia até pensar que Vernant circunscreve demais a dimensão humana – contrariando o próprio diagnóstico anterior – quando em diversos momentos de suas obras, principalmente as de religião, ele define o homem como aquele que se caracteriza pelo pensamento simbólico¹⁷, tudo nele sendo significativo (sua própria ação é concebida como linguagem). Entretanto, seguindo à risca a sua dissolução de todo e qualquer universal abstrato, Vernant esclarece que não existe uma significação primordial ou pura. A relação entre significante e significado é oscilante através do movimento dialético, assim a sua separação não passa de uma ilusão. Por isso Vernant prefere trabalhar com a noção de camadas de significação. Outro aspecto de sua obra que poderia dar a entender que Vernant opera com universais, deve-se a sua tradição marxista, ao perceber o homem também como aquele que por meio do trabalho transforma a natureza e ao mesmo tempo se transforma. Porém, a categoria de trabalho utilizada não é uma constante, nem determinante psicológica, mas algo flexível e que se mostra problemático, segundo ele próprio, no mundo antigo, apresentando nuances distintas em relação ao conceito de trabalho moderno.

Quanto ao método, Vernant, além de seguidor da psicologia de Meyerson e da antropologia de Gernet, flertando com alguns conceitos importantes do marxismo (“natureza humana”, trabalho e dialética), considera-se estruturalista, na medida em que percebe como de suma importância os estudos linguísticos, a noção de sistema e de sincronia. Apontando como fundamental para a compreensão do homem o nascimento dos sistemas (uma sociedade, língua, religião, instituições, arte e ciências). Entretanto, ressalta que ele se afasta daquele tipo de estruturalismo de modelos formais e abstratos, que expulsou a história das ciências sociais, tão em voga na França dos meados do século XX.

Talvez uma das principais contribuições para as ciências humanas da antropsicologia histórica de Vernant é a sua história do indivíduo, a qual é feita por dentro. Uma questão que se coloca no cerne de muitos de seus estudos é o problema da pessoa, do sujeito, do indivíduo e do eu. Ele distingue essas diversas noções a partir da pesquisa empírica, mostrando que a noção de indivíduo se refere àquilo que é expresso na biografia, já o sujeito é relativo ao indivíduo que enuncia a si mesmo na primeira pessoa, quando diz “eu” para comunicar ao outro aspectos de sua individualidade, que podem ser muito diversos. Por exemplo, o “eu” encontrado num epitáfio ou na boca de um poeta como Homero ou Hesíodo, por exemplo, são distintos. Diferente

17. Uma das principais abordagens da história da filosofia sobre as formas simbólicas foi empreendida pelo neokantiano Ernest Cassirer, que afirma que o homem ao longo da história cada vez mais se distancia do mundo físico, construindo um mundo de símbolos (linguagem, religião, mito, etc.), passando a viver quase num diálogo consigo mesmo. Cf.: Cassirer (2001).

também daquele “eu” proferido por alguém em um discurso em causa própria, colocando a si mesmo em cena ou intervindo para opinar ou questionar. A partir disso, Vernant demonstra a fragmentação da categoria de sujeito. Essas análises também convergem com a de algumas correntes contemporâneas, possibilitando desconstruir o sujeito universal e uma subjetividade dada em favor dos processos de subjetivação¹⁸. Nesse sentido, a subjetividade é pensada como uma produção a partir das diversas relações sociais, econômicas e políticas. O homem é uma fabricação. Isso fica explícito no trabalho de Vernant, quando ele enfatiza a inexistência na Grécia clássica de uma interioridade psicológica, de um saber introspectivo. Pois a relação que o sujeito mantém consigo mesmo naquele momento é atravessada fundamentalmente pelo outro e pela *polis*, sendo assim a sua organização mental inteiramente voltada para o exterior. Tem-se dessa forma outro modo de ser-no-mundo.

A antropsicologia histórica é uma abordagem com consequências éticas e políticas importantes. A sua história mostra sempre as fronteiras moventes e as dimensões múltiplas do indivíduo, enfatizando fundamentalmente as diferenças e dissonâncias entre as civilizações. Produzindo assim um espaço de pensamento sem imagem, que é pluralista, heterodoxo, ontológico, ético, imanente, em contraste com a tradição paradigmática do ocidente, que é dogmática, metafísica, moral, transcendente. Afastando-se de toda concepção de saber e epistemologia que reduz o processo de análise do real à identificação. Recusando também a utilização de esquema ou gramática geral em sua abordagem, desconfiando assim de soluções definitivas.

Seguindo seu mestre Gernet, para Vernant o que justifica o homem é um combate aleatório, uma vitória sempre questionada, não uma herança a ser herdada, mas um debate indefinidamente aberto. Avesa à identidade, a antropsicologia histórica clama sempre por um novo mundo, pela mudança, pois sempre há outras realizações a se buscar. Vernant (assim como fez Meyerson) não se contenta apenas em explicitar a historicidade das funções psicológicas e das atividades mentais, o que ele faz é questionar os próprios postulados da disciplina histórica, através da descodificação do mundo, do desmanche de formas e da dissolução por dentro do homem (enquanto universalidade). Assim, a antropsicologia faz do homem uma abertura pro mundo, sempre indeterminada na produção de novos possíveis, de novos modos de existência – uma pura diferença.

18. Sobre a discussão dos processos de subjetivação, principalmente no capitalismo contemporâneo, e a distinção entre sujeito, subjetividade, identidade, singularidade, Cf.: Guattari & Rolnik (1996).

■ Bibliografia

- ROSENWEIN, Barbara H. *História das emoções: problemas e métodos*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- CASSIRER, Ernest. *Filosofia das formas simbólicas Vol. 1: a linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Filosofia das formas simbólicas Vol. 2: o pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- _____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GERNET, Louis. *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris: Champs, 2012.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- LÓPEZ, Noemí Pizarroso. *La psicología histórica de Ignace Meyerson*. Tese de doutorado em Psicologia – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- VERNANT, Jean-Pierre. *El hombre griego*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- _____. *Mito & Política*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- VERNANT, Jean-Pierre et al. *Indivíduo e Poder*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a história. *Como se escreve a história*. Brasília: Ed. UNB, 1992.

Entre o sensível e a história da doença: Frei Daniel Samarate e a lepra (Belém, 1909-1922)

■ ELANE CRISTINA RODRIGUES GOMES*

Por volta das cinco horas do dia 27 de março de 1914, Frei Daniel Rossini Samarate viveu o sofrimento de ser isolado ao ser diagnosticado como portador de lepra, por decisão médica foi internado no afamado Asilo do Tocunduba², em Belém. O seu diário³ é uma janela para os recônditos sentimentos de um leproso que narrou a doença no corpo e viveu as contradições entre a salvação em busca de uma vida eterna e as dores das marcas da doença que invadiu seu corpo e o cotidiano. A sua escrita relata a angústia de ter sua liberdade cerceada pelo isolamento no leprosário e também a dificuldade de aceitação nos primeiros anos em que já apresentava indícios da doença. Folhear as páginas do diário é também pensar a questão da memória associada a delicados temas da existência humana, tal como a negação da doença, a hostilidade sentida pelo isolamento e a constante presença da morte.

O registro do tempo cronológico é o ponto de partida em cada dia registrado pelo religioso; revelando ao leitor uma rede de tempo, o conteúdo foi muito além das tarefas eclesásticas que realizou, mostrou-se um caminho também para expressar a solidão, as lembranças de um tempo transcorrido em que a doença talvez ainda não fosse sua companheira. Porém a datação confere apenas um pressuposto do que se conhece como “tempo histórico”, a escrita nesse caso “atesta como a experiência do passado foi elaborado em uma situação concreta, assim como a maneira pelas quais expectativas, esperanças e prognósticos foram trazidos à superfície da linguagem”. (Koselleck, 2006, p. 15).

1. Docente da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (UFPA) e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em História Social na Universidade Federal do Ceará (UFC).
2. O Asilo do Tocunduba, destinado a abrigar leproso e alienados, surgiu entre 1815-1816 sob a administração da Santa Casa de Misericórdia e ficava localizado aproximadamente a 200m do Igarapé do Tocunduba, no atual bairro do Guamá. Ver: Vianna, 1992, p. 123; Trindade, 1997.
3. O diário de Frei Daniel Rossini Samarate foi publicado pela Igreja Católica em 1994 quando ocorreu a solicitação para o processo de canonização do religioso. O original encontra-se na Itália. Ver: Samarate, 1994.

O cotidiano do religioso antes do diagnóstico era permeado por deslocamentos frequentes, haja vista que administrava uma colônia correcional no Prata, aproximadamente a 120 km de Belém, no município de Igarapé Açu. Logo, fazer compras em Belém, participar de conferências com arcebispo, freiras e autoridades do governo local eram atribuições recorrentes, além das atividades atreladas a sua missão religiosa como membro da Ordem dos Capuchinhos, pois realizava missas diárias, visitas aos interiores do Estado e aos doentes em suas residências. A função que desempenhava tornava-o um homem público, destinado a tomar medidas administrativas, como as concessões políticas travadas com as autoridades e o atendimento aos doentes, uma rotina intensa que posteriormente precisou ser repensada com a descoberta da doença.

Começamos pela sua relutância em reconhecer a doença que possuía, pois ao longo do diário nota-se que o religioso apresentou problemas de saúde desde o ano de 1909, tal como o amortecimento no pé, que foi registrado e atendido por médicos no Hospital Beneficente Portuguesa de Belém⁴, pois lá usaram métodos atrelados a corrente elétrica para curar o dedo de um lado do pé que havia machucado e paralelamente descobriu a dormência no outro pé, justificando que a falta de sensibilidade no pé estava relacionada ao mau efeito dos remédios oferecidos pelos médicos e de imediato afirmou que os médicos não sabiam do que se tratava. Porém, em julho de 1909, sem mencionar o acirramento dos sintomas, cita no diário que os médicos Clemente Soares e Pereira de Barros, ambos de Belém, solicitaram ao Frei que procurasse urgente a opinião dos médicos na Europa. A preocupação dos médicos locais permite observar que havia indícios quanto à doença que o religioso possuía, bem como à possibilidade de que em Belém não existisse um tratamento adequado e que só na Europa haveria métodos que poderiam contribuir no tratamento.

Em concordância com a orientação dada pelos esculápios, Frei Daniel viaja à Europa em agosto do mesmo ano, após dezessete dias de viagem chega a Lisboa e posteriormente segue para Espanha, visitando posteriormente o santuário de Lourdes, onde tomou banho na gruta e afirmou ter visto exasperação de fé e piedade. Seguindo até a Itália, o religioso recebeu no convento de São Lourenço, em Roma, a visita do professor Campana que indicou a aplicação de injeções de nastin, medicação que fez uso por um dia. Convém salientar que o mesmo professor foi mencionado pelo médico Adolf Lutz em suas referências bibliográficas, já que Roberto Campana publicou em 1881 um artigo com o

4. Hospital Dom Luiz da Beneficente Portuguesa, inaugurado em 1877, que atendia sócios e pessoas abastadas.

seguinte título: “Note sulla lepra” (Notas sobre a Lepra), em que a injeção de nastin era usada como recurso terapêutico da lepra. O nastin consistia em uma gordura extraída do micróbio envolvido no bacilo (Benchimol, 2004, p. 563).

Em todo caso, mesmo após a prática de remediar indicada pelo professor Campana, o religioso afirmou não apresentar melhoras e assim escreveu: “os medicamentos italianos servem tanto quanto aqueles brasileiros, isto é, para nada”. A inquietação diante da ausência de um tratamento eficaz para os sintomas de uma moléstia que o Frei resiste em não nomear na escrita, demarca o peso da doença e do seu reconhecimento, restando a ele retornar para Belém sem perspectivas de cura. Logo após a sua chegada a Belém inicia um tratamento com o médico Américo de Campos, o qual não menciona detalhes do que se tratava, porém antes de completar um mês da profilaxia retorna ao consultório e o médico reconheceu que havia ocorrido um agravamento nos sintomas (Samarate, 1994, p. 103).

Embora transitando entre médicos na tentativa de amenizar os sintomas de uma moléstia ainda não nomeada, o religioso resolveu fazer uso do batatão e abandonar o tratamento indicado pelos esculápios. Entre a medicina e os saberes presentes em seu espaço de convivência, Frei Daniel deparava-se com o avançar da doença em seu corpo e tentativas frustradas de cura. Para o historiador Silvio Rodrigues, os médicos enfrentaram uma batalha contra as práticas de cura alternativa à medicina acadêmica, uma vez que a prática dos esculápios, em tempos republicanos, era apenas mais uma dentre as diversas que a população poderia recorrer nos momentos em que a doença batia à porta de sua casa (Rodrigues, 2010, p. 4). Ainda na persistência de práticas de cura para atenuar o peso da doença, o religioso mencionou em seu diário a aplicação de uma ventosa, em que durante o procedimento acidentou-se deixando derramar o álcool que resultou em uma extensa queimadura nas costas, tal ferimento impossibilitou-o de realizar a missa no dia seguinte (Samarate, 1994, p. 118).

A falta de uma profilaxia que apresentasse resultados de cura levou sem dúvida o Frei e muitos outros doentes a experimentarem remédios que prometiam a redução dos sintomas e até mesmo a cura. O ato desesperado do doente foi acolhido dentro de um universo cultural diverso que quase sempre entrava em conflito com a medicina acadêmica, para muitos médicos isso exemplificava a ausência da civilização entre o povo.

Talvez Frei Daniel Samarate soubesse o nome da doença que vinha deixando marcas em seu corpo e provocando limitações físicas, mas não escreve,

não reconhece no diário. Porém, após essas tentativas, por decisão superior vai morar no Retiro de São Isidoro em 1910, nas proximidades da colônia do Prata, justificando a necessidade de tratamento de saúde. Instala-se um telefone para que o Frei, mesmo a distância, continue administrando a colônia. Nota-se que a atitude da Igreja já era um prenúncio dos cuidados que deveria ter com o corpo doente do religioso, afastá-lo da colônia e da convivência com os demais era uma medida preventiva, a doença sem nome no diário já era conhecida pela Igreja Católica e por Frei Daniel, mas o reconhecimento público ainda se prolongaria.

Ao que parece, os sinais da lepra tornaram-se visíveis, haja vista que manchas com traços de inchaço apareceram no rosto de Frei Daniel. Isso desperta a atenção para o fato de o religioso isolar-se no Retiro de São Isidoro, pois o corpo passou a denunciar que a doença avançava e aguçava olhares curiosos e receosos diante de uma moléstia de natureza contagiosa. Porém, tenta-se manter as atividades e funções burocráticas por meio do uso do telefone, rompe-se o contato direto pelo medo da doença e estabelece-se o contato a distância para assegurar as atividades no cotidiano do religioso (Samarate, 1994, p. 116).

Desde já, faz-se claro que a doença é percebida ao transformar-se em entrave às atividades profissionais e pessoais, a intensidade da dor física torna insuportável a prática do cotidiano, exigindo atenção. Para Le Breton, avalia-se a dor tendo como referência as tarefas habituais do dia, o presente, pois não se pensa em longo prazo. A procura do doente pelo médico muitas vezes é adiada por medo de ser retirado dos seus e ser entregue a um meio estranho, o hospital, no caso do Frei, o leprosário. O doente teme ser visto como moralmente inferior e resigna-se muitas vezes na solidão (Le Breton, 2013, p. 134).

Envolto na negação ou no não reconhecimento público da doença que portava, vem à tona a memória sobre a lepra, ao passo que ela trazia consigo o peso da estigmatização, pois o doente carregava no corpo o poder de matar por tratar-se de uma moléstia contagiosa. Doença que, segundo Ítalo Tronca, estava associada com a moralidade, pois desde a Idade Média as narrativas literárias e médicas reforçavam tal olhar. Vive-se, assim, uma tensão entre memória histórica e ficção, “o processo de lembrar como (re)criação do passado, no interior do qual o passado é matéria prima da memória histórica, em que o tempo é transfigurado em texto” (Tronca, 2004, p. 137).

A estigmatização da doença deve ser retomada para compreender a ausência do termo Lepra no diário por longos anos, mesmo o religioso dando indícios da fragilidade e gravidade da moléstia que possuía. Reconhecer publicamente a lepra

em seu corpo era aceitar o isolamento e uma drástica mudança em seu cotidiano, assim como pensar o futuro sem perspectivas de cura, já que até o momento não existia um medicamento eficaz no tratamento, apenas a determinação amparada pela lei de que o leproso deveria ser isolado do convívio com os “sadios”. A relação entre a doença e a dor permite ao sujeito ver-se apartado de si e confrontado com seus limites, lembra ao doente do peso da existência que poderá ser seus dias a partir do presente.

As marcas da doença no corpo permitem, de certa forma, uma percepção determinista que compreendia o leproso como ameaçador, com pouca expectativa de vida, um corpo que carregava uma animosidade, que portanto precisava ser afastado, isolado daqueles tidos como saudáveis. Segundo Erving Goffman, a humilhação torna-se uma possibilidade presente quando o doente percebe-se como impuro, o olhar pode simbolizar “cruamente invasão de privacidade”, o estigma nesse sentido é usado como referência a um distintivo depreciativo, no caso dos leprosos, uma mácula perceptível, o que os colocava na condição de desacreditados por carregarem no corpo uma abominação (Goffman, 2008, p. 14).

A herança estigmatizadora da lepra evidencia a ideia de doença associada às representações construídas historicamente e como tais aspectos estendem-se na mentalidade, haja vista que a doença precisa ser pensada a partir de suas construções naturais e historicamente forjadas, já que expressam representações sociais resultante de discursos que estão diretamente associados às práticas e políticas públicas. (Pesavento, 2004, p. 40)

De todo modo, a doença anunciava ao Frei que sua rotina poderia ser cercada por uma renúncia parcial de si e presa ao comedimento nas relações sociais. Aproxima-se nesse contexto a dor e a solidão, pois ser isolado do convívio social significava extinguir as viagens, isolar-se entre as paredes de um leprosário que grande parte da população temia adentrar suas portas. Essa mudança que se avizinhava foi negada por mais de quatro anos, pois o religioso experimentou tratamentos diversos em busca da cura ou mesmo da possibilidade de prolongar a data do isolamento. Nos primeiros anos tem-se a impressão de que o tempo é usado em seu limite para alcançar uma cura que não se mostrava ou um alívio aos sintomas, que se revelou como tentativa fracassada de esconder os sinais da doença no corpo em nome de sua vida pública.

Como menciona George Rosen, a lepra foi uma doença sobre que desde muito cedo se reconheceu a necessidade de controlar e de pensar estratégias de

ações de Saúde Pública, tal como o isolamento das pessoas contaminadas. Logo, quando se percebia que um indivíduo ameaçava diretamente a saúde daqueles que o circundavam, a coletividade sentia-se no direito de sujeitar o doente a restrições e sanções, surgindo dessa maneira a obrigatoriedade de notificar algumas doenças comunicáveis e assim a liberdade do sujeito era severamente limitada. Na Idade Média, o leproso era um morto vivo e esse era expulso do convívio com os membros sadios; uma vez que a doença era incurável, ele tornava-se um proscrito até os seus últimos dias, antes da legitimidade da morte física, o doente era destituído de seus direitos civis (Rosen, 1994, p. 59-60).

Frei Daniel passou a dar fortes indícios de sua doença quando os sinais foram ficando visíveis. Depois de várias tentativas de tratamento, isolou-se no retiro por decisão da Igreja quando percebeu que os sintomas que se apresentavam eram perceptíveis no rosto, nos pés e nas mãos. O corpo anunciava a doença paulatinamente e reduzia o contato do Frei na realização de missas, batismos, crismas e casamentos, tal como nas ações de atendimento aos doentes, prática que costumava fazer quando chamado para visitar as casas das pessoas que apresentavam sintomas de febre ou encontravam-se na etapa final da vida para realizar a extrema unção.

Ainda sobre a relação entre a doença e a circularidade do religioso entre espaços públicos, nota-se que o mesmo ainda realizou uma viagem ao Rio de Janeiro em julho de 1911, em que passou quatorze dias viajando e relata indisposição e a necessidade de realizar alguns exames. Na sua volta ao Pará realizou reunião com o governador do Estado no sentido de galgar melhorias para a colônia do Prata, onde foi administrador por treze anos. Diante das febres intermitentes que são mencionadas, o religioso decide tomar por conta própria o elixir Nogueira, medicamento muito presente nos anúncios dos periódicos entre o final do século XIX e início do XX, o qual se destinava ao tratamento de sífilis, reumatismo e outros males, conhecido por ser um depurativo de sangue e reconhecido pela antiga junta de higiene do Rio de Janeiro⁵.

5. Ver: Revista "A Bomba" (1913).

Figura 1 - Anúncio do Elixir Nogueira na cidade de Belém destinado à cura da sífilis



Fonte: Jornal Estado do Pará de 12 mar. 1914, p. 5.

Tudo indica que o medicamento era comercializado com certa facilidade na cidade, pois o Frei usou sem recomendação médica. No entanto, as notícias locais também traziam pedido de solicitação do elixir de Nogueira para uso dos pacientes da Santa Casa de Misericórdia do Pará. Ao que parece, a composição foi usada para várias doenças de pele e também prescrito para casos de reumatismo. A prática de remediar não era restrita aos médicos, mas, sobretudo, feita pelos doentes que buscavam tratamento, na maioria das vezes sem o auxílio de profissionais da saúde. No caso do religioso, o elixir não contribuiu para atenuar os sintomas de fraqueza e febre que mencionou tomarem conta da sua rotina. A historiadora Dilma Cabral afirma que como a lepra era uma doença que envolvia desconhecimento e causava muito sofrimento físico no século XIX, foi comum notícias de medicamentos que apelavam para testemunhos milagrosos nos jornais, que na prática ficava muito aquém na redução dos sintomas (Cabral, 2006, p. 45).

A novos tratamentos recorreu, ainda em 1913, Frei Daniel Samarate; entre tais menciona o uso de medicamentos não identificados, mas direcionados para o tratamento específico de cura da lepra, que resultaram em fortes reações, dos quais fez uso por mais de trinta dias. Assim a palavra “lepra” revela-se pela primeira vez nas páginas do diário e fisicamente ele descreve sua condição: “(...) Continuo sempre fraco; a tarde senti arrepios pelo corpo e ameaças de vomito. (...) dores na nuca mais fortes e nos rins” (Samarate, 1994, p. 157-158). A dor física implicou recolhimento e pausa nas atividades religiosas; o corpo vai caindo na imobilidade. Após os primeiros dias de tratamento o texto vai mostrando-se monossilábico, com expressões como: “continuo bem”, “Idem” ou simplesmente “Bem”, “nada de melhora”. Chegava o momento de o religioso despedir-se da colônia do Prata, onde trabalhou por treze anos para reconduzir sua expectativa

de futuro, a qual envolvia decisões dos seus superiores da Igreja Católica e dos médicos. Para David Le Breton:

A dor coloca o indivíduo fora do mundo, retira-o de suas atividades, mesmo daquelas de que gostava. Perdendo a confiança elementar em seu corpo, o indivíduo perde a confiança em si e no mundo, seu próprio corpo erige-se em inimigo dissimulado e implacável, ameaçando sua vida própria. (Le Breton, 2013, p. 32)

Como se vê, o avanço inevitável da doença colocava o religioso diante da necessidade do isolamento e de sua aproximação com a morte. Porém, é imprescindível observar que a forma como a dor é percebida e recepcionada está atrelada aos valores dos indivíduos, ou seja, a dor é uma construção social e nesse caso tem-se a percepção de um Frei que nos primeiros anos busca todas as possibilidades de cura ou caminhos que pudessem amenizar a sua condição de leproso. O enfrentamento com a doença mostrou-se na escrita de múltiplas formas, seja pelo uso incessante de práticas de remediar ou mesmo pela aceitação de que a lepra foi uma graça divina e que o sofrimento significava o percurso para obter a eternidade, demonstrando resignação frente à dor e à angústia.

As sensações vividas pela doença no corpo são registradas permitindo um cruzamento entre o carnal e o mental, aproximando a dependência da consciência à dependência do corpo. Escreve-se no diário o experimentado, o qual constrói imagens interiores de si, revelando a perda dos limites dos invólucros corporais percebidos como sofrimento, salvação e uma constante perda de pertença. Sugere Vigarello que a modernidade transpõe o diálogo interior, em que as sensações internas denunciam dois universos sensoriais, o do indivíduo doente e daquele que vai desaparecendo, tido anteriormente como sadio, logo o “si” solidifica o diverso e aglutina a individualidade, sua interioridade, o seu princípio de reconhecimento (Vigarello, 2016, p. 252).

Contudo, na escrita do diário é evidente o sofrimento a partir da decisão de que o religioso deveria ser isolado, pois a Igreja em reunião definiu que o mesmo fosse morar no Retiro de São Isidoro, porém o médico recusa a solicitação da licença e delibera que Frei Daniel deveria internar-se no leprosário do Tocunduba em 1914.⁶ Assim escreveu o Frei: “As 5 horas da tarde deixei (oh! meu Deus quanto soffri) o meu convento para vir habitar neste retiro que a bondade de

6. A reforma sanitária do Estado do Pará de 1914 trazia em seu conteúdo uma série de regulamentos a cerca dos leprosos, entre estas a necessidade de o esculápio, a família e demais pessoas informarem à diretoria geral do serviço sanitário casos diagnosticados de lepra para que fossem encaminhados ao Tocunduba. Dizia a legislação que em situações de omissões estariam sujeitos a multa e prisão, ficando terminantemente proibida a circulação de leprosos em espaços públicos por simbolizarem uma ameaça à coletividade. Ver: *Jornal Folha do Norte* (1914).

meus superiores e a generosidade do governo me fizeram” (Samarate, 1994, p. 176).

A concomitância entre o sofrimento frente ao isolamento e o agradecimento às autoridades, seja em relação à Igreja ou ao Estado, deixam indícios de como a resignação não foi imediata. O receio dos seus irmãos da Ordem dos Capuchinhos frente à doença que acometeu o religioso, também foi registrado. Escreveu Frei Daniel Samarate que, ao entrar no convento, foi recebido “como Deus quiz... seja feita a sua vontade. É preciso beber o cálice até o fundo...” (Samarate, 1994, p. 166); logo, a permanência do Frei no convento pareceu não ser bem vinda, bem como representou uma temeridade à saúde dos demais.

Entre a vida anterior de um capuchinho saudável e a do leproso que se anunciava, o tempo cronológico parecia corroer-se e a escrita talvez fosse um caminho para captar as incertezas diante de um futuro que se dissipava, mas que se mostrava. Como afirma Philippe Lejuene, manter um diário pode ser uma possibilidade de fixar o passado, que vai distanciando-se, mas também uma busca por uma “apreensão diante de nosso esvanecimento futuro” (Lejuene, 2014, p. 303).

O pertencimento social e cultural de Frei Daniel Samarate a uma instituição religiosa demarca a sua particularidade frente ao sofrimento, pois esse não professava contra Deus pela doença, evidenciando a remissão absoluta por meio da penitência da doença. Sempre registrava a importância da confissão e de como se sentia envaidecido pela graça divina. Para Virginia Buarque, o texto de natureza autobiográfica ou semelhante, que tem um caráter eclesialístico, tem uma tendência a produzir uma escrita voltada à súplica do perdão e da redenção, entendidos como dádiva absolutamente pura, de graça e felicidade oriundas de outro mundo. Porém, a escrita revela-se por meio de uma linha muito tênue entre a dor física com a constante luta para sanar e o princípio de que a mortificação da carne era imprescindível; logo, perder a visão, os movimentos das mãos e a capacidade de deslocamento consistiam em caminhos que o levaria à vida eterna com a chegada da morte (Buarque, 2011, p. 45).

Mesmo debilitado fisicamente, o religioso realizou missas, casamentos e batizados, referendando que não abandonaria sua missão nas obras na prática da salvação. Assim, ele compreendia que suas ações naquele momento eram indispensáveis à sua salvação e à dos fiéis, mencionando sempre que sentia a morte aproximar-se e agradecia a Deus quando notava seu corpo deteriorar como, por exemplo, a queda das unhas das mãos: “Cahiu a unha do dedo mindim da mão

direita. A Deus louvado” (Samarate, 1994, p. 246).

A perda parcial da visão foi reduzindo os registros no diário e as lacunas entre os meses apontam a dificuldade de manter a narrativa, mas se nota uma complexa relação de aceitação e negação das limitações físicas, pois afirma que seu espírito estava pronto para a eternidade; escreve que a perda da voz não faria falta, porém relata que a rouquidão que o acometera foi contra a sua vontade, restando a ele resumir-se ao silêncio. A tensão entre a salvação através da mortificação do corpo e a luta contra o sofrimento causado pela doença permite entender Frei Daniel para além de um religioso, mas também como leproso e administrador de uma colônia que estabeleceu relações políticas dentro do contexto em que viveu, o qual buscou, talvez por meio da escrita, deixar vestígios de suas ações, sofrimento e resignação frente a uma doença que foi lentamente deteriorando o seu corpo.

■ Bibliografia

- BENCHIMOL, J. L.; SÁ, M. R. (Orgs.). *Adolpho Lutz*: Hanseníase. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004. 660 p. (Adolpho Lutz Obra Completa, vol. 1, book 2).
- BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. Autobiografias eclesíastica para além da representação de si. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano III, n. 9, Jan. 2011.
- CABRAL, Dilma. A terapêutica da lepra no século XIX. *Revista Esboço*, dossiê: História: entre a saúde e a doença, vol. 13, n.16, UFSC, 2006.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- Jornal *Estado do Pará*, Belém, 12 mar. 1914, p. 5.
- Jornal *Folha do Norte*, Belém, 16 jan. 1914, p. 1 (Biblioteca Pública Arthur Vianna – microfilmagem).
- KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.
- LE BRETON, David. *Antropologia da Dor*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.
- LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. 7. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PESAVENTO, Sandra; LANGUE, Frédérique. *Journée d'étude*, «Représentations et sensibilités dans les Amériques et la Caraïbe (XVIe-XXIe Siècles). Mémoires singulières et identités sociales», EHESS, jeudi 4 mars 2004, coord. Frédérique Langue (CNRS) et Sandra Pesavento (UFRGS).
- Revista *A Bomba*, edição de 1913. Disponível em: <<http://www.ibamendes.com/2012/08/anuncios-antigos-doelixir-de-nogueira.html>>. Acessado em: 20 dez. 2018.
- RODRIGUES, Silvio. Senhores da cura: negociações e conflitos no diversificado mundo da cura no extremo norte do Brasil 1889-1919. *Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, nº 44, out. 2010.
- ROSEN, George. *Uma História da Saúde Pública*. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- SAMARATE, Daniel Rossini. *A Deus louvado!*: Diário interior “jornal de serviço” de Frei Daniel Rossini Samarate. Editora Velar, 1994.
- TRINDADE, José Messiano. *As Memórias do Hospício dos Lázaros do Tucunduba*. Monografia de conclusão de curso apresentada à Faculdade de História da Universidade Federal do Pará, Belém, 1997.
- TRONCA, Italo. Foucault, a doença e a linguagem delirante da memória. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (re)sentimentos*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- VIANNA, Arthur. *A Santa Casa da Misericórdia Paraense*: notícia histórica 1650-1902. Belém: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.
- VIGARELLO, Georges. *O Sentimento de si*: História da percepção do corpo, séculos XVI-XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016..

Acidentes de trânsito na Fortaleza do século XIX: os bondes de tração animal e a exigência de novas sensibilidades

■ JOSÉ MARIA ALMEIDA NETO¹

José Roseno teve as pernas esmagadas e faleceu logo depois de ser atropelado na Praça José de Alencar; Francisca de tal, cega, dormia na rua de madrugada quando sofreu grave impacto na cabeça vindo a falecer próximo à Fundação Cearense; Maximiniano tinha apenas três anos de idade quando foi esmagado e morreu imediatamente no *Boulevard* Visconde do Rio Branco; Severo Nonato da Costa viu seus filhos pela última vez numa quinta-feira à tarde quando saiu de casa e sofreu um acidente, vindo a falecer no local.

Todos os acidentes relatados acima têm em comum o fato de terem acontecido por atropelamentos que envolveram os bondes de tração animal, os quais operavam o serviço de transporte público na cidade de Fortaleza, Ceará, no final do século XIX. Por meio da imprensa mapeamos esses acidentes por seus locais, datas e motivos apontados para que ocorressem. Homens, crianças, mulheres (jovens ou idosas), cegos ou surdos, todos esses tipos aparecem nas listas de acidentados entre as décadas finais do século XIX e o início do século XX.

Mulheres e crianças estavam entre as vítimas que mais apareciam nos jornais. A imprensa, por sinal, não se fazia alheia aos acontecimentos; alguns acidentes aparecem simultaneamente em diferentes periódicos dando voz aos lados antagônicos da questão. Por meio das palavras o perigo se apresentava na rua e ocupava também as páginas dos órgãos de notícias, não raro estes publicando expressões como: “bond assassino”, “desastre”, “pobre infeliz morreu esmagado” ou detalhando as partes dos corpos que foram dilaceradas com o impacto do veículo sobre as vítimas. O recurso estilístico não se fazia por menos: a recorrência dessas expressões nos títulos das manchetes e corpo do texto nos vários casos denuncia um estilo de linguagem para chamar atenção do leitor e vender o jornal.

1. Doutorando em História Social – Universidade Federal do Ceará (UFC).

O historiador João Marcelo Santos, analisando os casos de acidentes em São Paulo no mesmo período, afirma que:

Diferentemente de outros acidentes de trabalho que ocorriam no interior dos estabelecimentos fabris ou em outros espaços menos visíveis, o acidente de trânsito envolvendo os bondes elétricos (ou de tração animal) se caracterizava pela exposição pública. Quando acarretava óbito, lesão grave ou a vítima era alguém de prestígio, imediatamente ganhava espaço nas colunas dos periódicos. Ocorrências mais chocantes recebiam longas descrições, sobretudo se as vítimas eram crianças, idosos ou mulheres (Santos, 2010, p. 115).

Diferentemente do entendimento de Jorge Henrique Maia Sampaio, o qual afirma que “com a circulação dos primeiros meios de locomoção, ainda à tração animal, não era necessário grande atenção para se deslocar pelas vias” (Sampaio, 2010, p.56-57), percebemos que os casos de acidentes, conflitos, atropelamentos já são muito visíveis antes mesmo da chegada do bonde de sistema elétrico, o qual, sem dúvida, potencializou esses incidentes.

Fortaleza passou a contar com o serviço de transporte público operado por bondes de tração animal a partir de 1880, cuja concessão foi feita inicialmente à Companhia Ferro Carril do Ceará e que na década seguinte outras concessões foram feitas para outras companhias. A cidade contava à época (1887) com 26.943 habitantes e na década de 1920, onde vamos nos deter na análise desses acidentes, a população chegava a 78.536 habitantes, o que representa um crescimento vertiginoso em menos de 50 anos.² No ano de 1913 os bondes de tração animal começaram a ser substituídos pelos bondes elétricos, responsáveis a partir de então pelo transporte público da cidade. Nesse período (1880-1913) os cidadãos viram ser preenchidas as páginas dos jornais com vários acidentes que envolviam os pedestres, os condutores e os boleiros, exigindo uma rápida resposta aos problemas advindos com o aumento do tráfego pelas ruas da cidade.

As crianças, recorrentemente, aparecem entre os acidentados. Assim como observou João Marcelo Santos para a cidade de São Paulo (cujo bonde elétrico foi implantado em 1900) muitos jornais noticiam que as crianças eram as mais frequentes vítimas “indefesas”, talvez buscando com isso criar uma maior comoção pública. No caso de Fortaleza, são vários os registros de acidentes envolvendo mortes e graves ferimentos com crianças.

Em 21 de fevereiro de 1890, Maximiliano, com três anos de idade, morreu após ser apanhado pelo carro da Companhia Ferro Carril que conduzia

2. Os dados foram levantados e citados por Leonardo Ibiapina Beviláqua em seu trabalho sobre automobildade e crimes de trânsito em Fortaleza nas primeiras décadas do século XX (Beviláqua, 2014, p. 58).

o estrume para a Praça José Júlio (atual Parque da Liberdade, em seu interior fica a Cidade da Criança). Segundo o jornal, este foi “desastre” que deixou o menino “esmagado completamente”; sendo que “a infeliz creança falleceu imediatamente” (Jornal *O Cearense*, 21 de fevereiro de 1890, ed. 41, p.1). O cocheiro Antonio Mariano foi preso em flagrante, sendo que era a sua primeira vez que conduzia o bonde quando aconteceu o fato.

Alguns anos depois, outro caso envolvendo criança. Dessa vez, Maria Luiza da Conceição conviveria pelo resto da vida com uma marca deixada pelo acidente. A menina tinha seis anos de idade quando foi atropelada (em 1893) tendo a perna fraturada e sendo necessário, por consequência do acidente, amputar aquele membro (Jornal *A República*, 23 de novembro de 1893, ed. 268, p.2).

Uma morte e uma amputação. A violência dos dois casos contrasta com a descrição de Raimundo de Menezes, em 1938, sobre o andar vagaroso dos bondes puxados a burro, publicada no livro *Coisas que o tempo levou* (Menezes, 2000, pp. 60-65). Escrito já no final da década de 1930, o livro de Menezes parece ter sido feito em meio aos carros e veículos motorizados, já que os antigos bondes de tração animal, com a sua morosidade, tinham ficado no passado e apareciam nas crônicas muito mais como um saudosismo do que uma referência da experiência do final do século XIX. O cotidiano nas ruas de Fortaleza apareceu nos jornais de forma bem mais dolorida e violenta.

O envolvimento de crianças em acidentes com bondes vai ocupar duas importantes folhas da imprensa no ano de 1890. O jornal *O Cearense*³ e seu opositor, o jornal *Libertador*⁴ (que já com bastante frequência citavam um ao outro como resposta a acusações), noticiam simultaneamente o mesmo caso, porém colocando-se de maneira distinta em relação aos culpados e vitimados.

Eis o caso: João da Fonseca Barbosa, diretor da Companhia Ferro Carril, no dia 05 de junho de 1890, utiliza as páginas do jornal *O Cearense* para informar ao público o caso da criança açoitada por um dos cocheiros:

É verdade ter sido a creança victima de um golpe de chicote do cocheiro, mas é preciso dizer que o acto não passou de um mero acidente sem proposito criminoso. Ninguém ignora quanto são imprudentes certas creancas na passagem dos bonds. [...] A creança de

3. Fundado em Fortaleza em 1846. Órgão do Partido Liberal. Foram seus fundadores e primeiros redatores, Frederico Pamplona, Tristão Araripe (Conselheiro) e Thomas Pompeu (Senador). Foi gerente por longo tempo João Câmara, que dele se passou com parte do pessoal da redação para a *Gazeta do Norte*, por ocasião da cisão do Partido Liberal Cearense, em 1880. Desapareceu por ocasião da queda de José Clarindo de Queiroz (Studart, 1924, p. 36).

4. Órgão da Sociedade Cearense Libertadora de Fortaleza. Foi fundado em 1881. Teve como principais redatores: Antônio Martins, Antônio Bezerra de Menezes e Telles Marrocos (Studart, 1924, p. 76).

que se trata procurando agarrar-se ao carroção que passava e com reiteradas tentativas, a despeito dos avisos e advertências verbaes, e podendo dalli resultar qualquer acontecimento luctuoso, o cocheiro, como meio supremo tratou de repellil-a com o chicote para afungental-a, sem todavia ter a intenção de maltratal-a (Jornal *O Cearense*, 05 de julho de 1890, ed. 123, p. 2).

O que João da Fonseca Barbosa escreveu nessa publicação foi uma resposta ao que já havia sido publicado dois dias antes no jornal *Libertador*. A questão posta por aquele periódico colocava em evidência a outra parte da questão, como era de se esperar numa querela envolvendo dois jornais oposicionistas. Havia um “diálogo” entre os jornais. Nesse caso citado, fica claro que um lê o outro e agem também a partir, mas não só, dessa leitura.

RECLAMAÇÕES: Escrevem-nos: Hoje, pelas 8 horas do dia, o conductor do bond de carga, nº 1, sem motivo apreciável, desfechou tamanha chicotada em uma criança de 8 ou 9 annos, à praça do Ferreira, que a pobresinha cahiu e mal poudo levantar-se, estorcendo-se.

Preso o conductor a ordem do delegado, este permitiu que o preso fosse levar o carro à estação, prevenindo o gerente afim de mandal-o apresentar.

O Sr. gerente, entretanto, deixou de corresponder ao attencioso pedido da autoridade e o conductor perverso ficou impune.

Muitas pessoas testemunharam o factio, que deve ser dado à publicidade para conhecimento do chefe de Polícia.

A Companhia Ferro Carril não deve continuar a ser um estado no estado (Jornal *Libertador*, 03 de julho de 1890, ed. 127, p. 2).

Os detalhes da reclamação são mais precisos em informar sobre o acontecimento do que a resposta do citado gerente da Companhia. Por meio do reclamo ficamos sabendo a provável idade da criança, como ficou após a chicotada, o que aconteceu com o acusado e o motivo de não ter ficado preso. Muito mais impessoal e menos informativa a fala do gerente da Companhia elabora uma resposta para amenizar a questão. Infelizmente, o caso não ganhou uma tréplica, ao menos nos jornais. Contudo, não nos interessa aqui a reclamação e a réplica somente, mas alguns elementos nas entrelinhas dos textos.

Esse caso não é de um acidente, como os relatados na abertura desse texto, e que compartilha dessa posição o reclamante no jornal *Libertador*; porém, João da Fonseca Barbosa, gerente da Companhia Ferro Carril, refere-se ao episódio como um acidente sem propósito criminoso. Perceba que classificar isso como acidente ou não faz parte do papel de posicionamento da imprensa. Longe de ser uma escrita imparcial, o espaço dado ao gerente em uma folha periódica, e não em outra, estava diretamente envolvido em escolhas políticas, interesses econômicos e prestígio da própria companhia.

Entre a peraltice da criança e o chicote do condutor escondem-se práticas de desvios das normas e uso daqueles que se assentam em determinados lugares de poder. Desafiar os perigos de subir no bonde em movimento, permanecer em pé nas laterais e agarrados a balaústres sem pagar a passagem, descer sem pedir parada eram práticas repetidas de um grupo social acostumado, por exemplo, a pegar carona em carroças.

Se o tempo do bonde é outro e exige perícia e rapidez na condução de tais peraltices, este tempo mantém certas práticas antigas, como o açoite em forma de punição advinda do período recém-findado da escravidão. O gesto de afugentar a criança que tentava subir no carro não é estranho, em 1890, para uma população que por muitos anos ainda conviveria com o açoite de chicote para corrigir o corpo e seus desvios dos padrões sociais impostos (Sevcenko, 2010).

Esses conflitos no trânsito demonstram a existência de relações profundamente hierarquizadas, sendo, dessa forma, a sociedade do final do século XIX também percebida por meio dos conflitos e rompendo de vez com a visão utópica do bonde como lugar de integração dos diferentes e de uma sociabilidade horizontal.

Em estudo feito por Elciene Azevedo sobre o transporte urbano e os trabalhadores, como os cocheiros e carroceiros, na cidade de São Paulo no século XIX, a referida autora afirma que casos como esse:

Fizeram dos cocheiros personagens corriqueiros nos relatórios das ocorrências policiais – registros diários enviados pelas delegacias e subdelegacias à Repartição Central de Polícia – ao lado de “bêbados”, “gatunos”, “meretrizes”, “vadios”, “desordeiros conhecidos”, e toda sorte de adjetivações usadas para enquadrar os comportamentos considerados desviantes. Os motivos das detenções eram diversos, todavia as prisões mais comuns ocorriam após acidentes causados por imprudência na condução do veículo, fosse ele carro de praça, carroça ou bonde de tração animal (Azevedo, 2009, p. 66).

Questões políticas, econômicas e sociais estavam entremeadas nas resoluções de acidentes. Por exemplo, José Roseno, mencionado no início desse texto, foi vítima fatal, na Praça José de Alencar, no dia 30 de maio de 1889, quando o bonde número 01 que tinha por boleiro Raimundo Pereira da Silva acabou esmagando o pedestre, o qual veio a falecer pouco tempo depois. Segundo o jornal *Constituição*⁵, o responsável pelo carro da Companhia Ferro Carril foi preso em flagrante, entretanto menos de um mês depois, Raimundo Pereira da Silva volta às páginas do mesmo jornal, tendo sido absolvido da condição

5. Órgão do partido conservador, publicado em Fortaleza a 24 de setembro de 1863. Cessou dois dias depois da proclamação da República, sendo seu redator o Dr. Justiniano de Serpa (Studart, 1924, p. 55).

de réu do processo que o responsabilizava pela morte de José Roseno (*Jornal Constituição*, 30 de maio de 1889, ed. 112. p.1).

Em 1889, havia nove anos desde a inauguração dos serviços de bonde de tração animal e muitos acidentes já tinham sido publicados anteriormente nas páginas dos vários jornais de Fortaleza, porém há uma repetição na linguagem adotada pela imprensa dessa época sobre a tríade: acidente-vítima-culpado.

Geralmente, as notícias já eram publicadas com o resultado do julgamento. Cocheiros e condutores diversas vezes aparecem nas páginas dos jornais reivindicando o direito de ter voz em meio às acusações. Sobre o caso do boleiro Raimundo Pereira da Silva, infelizmente, não foi possível localizar o processo aberto contra ele após a morte de José Roseno, o que demonstra de maneira peculiar um redirecionamento da decisão judicial se levarmos em conta os fatos noticiados sobre o acidente.

A defesa de Raimundo Pereira é feita por J. Serpa (provavelmente Justiniano de Serpa⁶, redator do próprio jornal *Constituição*) e mostra que é preciso pensar a influência política e jurista desse sujeito na cidade de Fortaleza. Lembremos que Justiniano de Serpa viria a ser governador do Ceará entre 1920 e 1923.

No dia 16 de junho de 1889, publica-se no jornal *Constituição*: “Ante-hontem foi submettido a julgamento o réo Raimundo Pereira da Silva incurso no artigo 19 da Lei 2033 de 20 de setembro de 1871, tendo como seu advogado o Dr. J. de Serpa. Foi absolvido” (*Jornal Constituição*, 16 de junho de 1889, ed. 120, p.2).

Precisávamos saber então o que dizia o artigo 19 da Lei 2033/1871 assinada pela Princesa Isabel na década anterior ao acidente. Raimundo Pereira da Silva foi incurso no artigo que previa as disposições penais para:

Art. 19. Aquelle que por impericia, imprudencia ou falta de observancia de algum regulamento commetter ou fôr causa de um homicidio involuntario, será punido com prisão de um mez a dous annos e multa correspondente. Quando do factio resultarem sómente ferimentos ou offensas phycicas, a pena terá de cinco dias a seis mezes (Brasil, 1871, *online*).

Raimundo Pereira não ficou preso nem o tempo mínimo previsto pela lei, tendo em vista ter sido absolvido. Entre o dia do acidente (30 de maio) e sua absolvição (14 de junho) 15 dias se passaram até o culpado ser totalmente inocentado pela morte de José Roseno.

6. Aqui não se pode afirmar com precisão se (J. de Serpa) se trata de Justiniano de Serpa, pois na publicação o nome aparece abreviado. Porém, é possível que seja já que o referido intelectual, havia se formado em Direito um ano antes, em 1888, em Recife, e quando aconteceu o acidente já estava em Fortaleza, inclusive trabalhando como redator do jornal *Constituição*, que publicou as duas notícias.

Qual o tamanho da influência de Justiniano de Serpa nesse julgamento? Por que era importante citar no jornal que a defesa havia sido feita por ele? O resultado do processo era também um resultado político e econômico para a Companhia Ferro Carril? A brevidade da imprensa, muitas vezes, contradizia com o resultado do processo criminal e político. Nesse caso, especificamente, o que o texto inicial da imprensa dizia sobre a culpabilidade do condutor não foi o mesmo entendimento jurídico.

Em outros casos, o bonde ganha características humanas e há uma transposição da responsabilidade de determinado sujeito para o objeto. Vejamos: “**bond assassino**” é o título de uma notícia, inclusive grafada em negrito, que relata a morte de um pequeno rapaz ao tentar subir em um bonde de carga⁷. Não sabemos o nome, nem a idade da vítima; temos apenas a informação de que a tentativa de subir no bonde em movimento, (uma prática proibida) resultou numa queda que o deixou gravemente ferido na perna e nos pés. O acidente ocorreu na Rua Formosa (atual Barão do Rio Branco) e foi o rapaz socorrido pelo médico Alfredo Carlos de Castro e Silva, que foi levado à Santa Casa de Misericórdia⁸, vindo a falecer dias depois (Jornal *O Libertador*, 06 de agosto de 1884, ed. 160, p.2).

A Santa Casa de Misericórdia foi também o local onde socorreram Maria Guilhermina que sofreu um acidente quando tentava atravessar o trilho na Praça José de Alencar. A mulher foi atropelada pelo bonde nº 1, que, apesar dos esforços do boleiro em evitar o acidente não obteve sucesso em sua tentativa e o veículo veio a atingir a vítima. Foi na Santa Casa de Misericórdia que as contusões sofridas em várias partes do corpo foram tratadas.

A notícia desse acidente foi publicada tanto na *Gazeta do Norte* (22 de dezembro de 1882) como pelo *O Cearense* (23 de dezembro de 1882). O nome Maria Guilhermina aparece mais duas vezes no jornal *O Cearense*; se, hipoteticamente, estivermos falando da mesma pessoa temos uma recorrência de aparições na imprensa de alguns momentos da vida dessa mulher. No ano de 1882 ela tinha sido notícia por outros motivos – uma primeira vez por embriaguez (21 de março de 1882) e outra por furto (18 de outubro de 1882). Na tumultuada vida dessa mulher, que vivia ora nos jornais por estar embriagada

7. Havia diferença entre bondes para passageiros, aqueles carros que possuíam balaústres que era possível se segurar mesmo com o veículo em movimento e subir, recorrente prática ao que parece pelos vários relatos existentes, e os carros usados para transporte de cargas exclusivamente, identificados pelo nome de carroção.

8. A Santa Casa de Misericórdia é recorrentemente citada como ponto de atendimento desses feridos. É o caso de uma mulher que foi atropelada pelo bonde em frente à igreja São Bernardo, tendo ficado com a perna bastante contundida (Jornal *O Libertador*, 15 de novembro de 1886, ed. 260, p. 2).

nas ruas, ora por roubar algum pertence de alguém, o bonde aparece como figura de um cotidiano daqueles que se arriscam para sobreviver na cidade que mata.

Quando Severo Nonato da Costa saiu à rua no dia 28 de setembro de 1881 em Fortaleza, não imaginava que nunca mais veria seus dois filhos e esposa. Vítima de um atropelamento, Severo foi uma das primeiras pessoas que viriam a morrer por um acidente causado após a introdução dos bondes. Nesse caso, sua morte se deu instantaneamente após sofrer com um esmagamento das pernas e uma forte compressão na cabeça. O homem de 36 anos era empregado na tipografia do jornal *Constituição* e dirigia-se à Associação Libertadora (Sociedade Cearense Libertadora) para comemorar o decenário da lei de emancipação do ventre livre. O entusiasmo da vítima e a falta de controle das emoções foram apontados pelos redatores da notícia como a causa do insucesso de Severo ao caminhar pelas ruas da cidade. Segundo o jornal, a vítima foi responsável pelo acidente por colocar-se “em frente a um dos bonds que na linha da alfândega conduzia a multidão de povo que ia tomar parte nos festejos preparados na praia” de onde partiu a passeata que, mais tarde, percorrerá as ruas da cidade (Jornal *O Cearense*, 01 de outubro de 1881, ed. 209, p.1).

Em outro caso, Francisca morreu, possivelmente, sonhando. Francisca de tal, assim foi chamada pela imprensa, pois não se conhecia seu sobrenome, dormia na rua. Era pobre, cega e vivia perambulando pela cidade. Escolheu dormir naquelas primeiras noites de dezembro de 1905 sobre a linha do bonde, defronte à Fundação Cearense (na Rua Senador Pompeu). O bonde, que partiu da Praça do Ferreira em direção ao Benfica, tinha como condutor Sérgio Augusto de Miranda e o cocheiro João Marques, que atropelou Francisca enquanto dormia com a cabeça encostada na linha por onde trafegava o transporte, por volta de duas e meia da manhã. O impacto na cabeça da vítima foi tão forte que deixou “espedaçado o osso parietal esquerdo e todo o rochedo e deixando inteiramente descoberta a massa encefálica do que resultou a morte imediata”. Francisca foi enterrada no cemitério São João Batista após passar por exame cadavérico (*Jornal do Ceará*, 03 de dezembro de 1905, ed. 306, p. 2).

E mais uma vez, após as festas na Igreja Coração de Jesus, uma senhora cujo nome não foi informado pelo jornal, ao subir em um bonde que partia em direção à Praça do Ferreira, caiu desastrosamente e sofreu diversas contusões. O fato aconteceu por volta das 7 horas da noite na quarta-feira 02 de agosto de 1905. O bonde estava lotado e a capacidade máxima do veículo não permitiu à senhora tomar um assento, vindo, portanto, a cair e necessitar de cuidados médicos (*Jornal do Ceará*, 03 de agosto de 1905, ed. 232, p.2).

Quais as interseções entre os casos de Severo Nonato da Costa, em 1881, de Francisca de tal, em 1905, e de uma senhora completamente desconhecida que caiu de um bonde neste mesmo ano? De certa forma, todos estão envolvidos por momentos de euforia, exaltação dos ânimos, comemorações ou com necessidades de um sentido sensorial apurado de modo a evitar um acidente (nesse caso, a visão de Francisca poderia ter ajudado?). Controle das emoções e uso aguçado dos sentidos. Separados por quase 15 anos de diferença os acidentes demonstram uma exigência de afinação e sintonia dessas sensibilidades ao mundo urbano da velocidade acelerada, do transporte público coletivo e de uma disputa por espaços entre bondes e pedestres. Isto deixa entrever os conflitos de viver em uma cidade que se modificava e requeria de seus habitantes uma reeducação dos sentidos e controle das emoções. Um espaço que demarcava, talvez muito recentemente, o lugar do pedestre e dos veículos tracionados. Essa separação entre um e outro foi sendo construída estruturalmente na cidade, regulada, ou escapando ao regulamento, pelos órgãos responsáveis e moldada nas sensibilidades e também por elas.

Os vários relatos de acidentes que nos deparamos nos jornais de Fortaleza, a partir de 1880, permitem entrever o discurso da imprensa, a construção de uma ideia sobre a prisão imediata do culpado ou de recair a culpa sobre as vítimas por estarem desatentas na hora do acontecido. No geral, os jornais lançam uma narrativa previamente construída para todos os casos e com poucas variações de uma cidade para outra. Narrativas semelhantes encontramos na imprensa de outras cidades como São Paulo⁹ e Belém¹⁰. Contudo, é preciso pensar também que estes acidentes estão envoltos no contexto social em que a violência, as relações hierárquicas e as sensibilidades se imbricaram com as modificações da vida urbana.

A partir do aumento da população, da introdução dos veículos de tração animal e, alguns anos depois (a partir de 1914), dos bondes elétricos, o número de acidentes tende a crescer na cidade. Uma nova forma de caminhar, vigiar o olhar, controlar as emoções e euforia, calcular o espaço, o tempo, a velocidade e a distância passam a ser uma perícia necessária para a manutenção da vida.

Procuramos pensar como esses corpos foram “ensinados” a perceberem situações de perigo, de estar sempre em vigilância e desenvolver habilidades para que hoje, no presente, pareça quase que “natural” olhar para o lado antes de

9. Cf. Santos, 2010.

10. Para a cidade de Belém, ver o trabalho de Fernando Pinho sobre a implantação dos bondes nessa cidade. (Pinho, 2001).

atravessar a rua de um lado a outro da calçada. Esse gesto, tão simples e ensinado desde que somos crianças pelos nossos pais, guarda uma historicidade marcada por mortes, dor e sofrimentos em vários corpos e que nem sempre foi uma exigência para sobreviver na cidade.

■ Bibliografia

- AZEVEDO, Elciene. A metrópole às avessas: cocheiros e carroceiros no processo de invenção da raça paulista. In AZEVEDO, Elciene, CANO, Jefferson, CUNHA, Maria Clementina Pereira e CHALHOUB, Sidney (org.). *Trabalhadores na cidade: cotidiano e cultura no Rio de Janeiro e em São Paulo, séculos XIX e XX*. Campinas-SP: Ed. da UNICAMP, 2009.
- BEVILÁQUA, Leonardo Ibiapina. *O que vai pela cidade: automobilidade e crimes de trânsito em Fortaleza na década de 1920*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- BRASIL. *Lei 2.033*, de 20 de setembro de 1871. Altera diferentes disposições da Legislação judiciária. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM2033.htm>. Acessado em: 03 jan. 2019.
- MENEZES, Raimundo de. *Coisas que o tempo levou: crônicas históricas da Fortaleza antiga*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- PINHO, Fernando Augusto Sousa. *Festas, inaugurações e decepções: a implantação dos bondes elétricos em Belém*. Monografia. Especialização em História da Amazônia. Universidade Federal do Pará, 2001.
- SAMPAIO, Jorge Henrique Maia. *Para não perder o bonde: Fortaleza e o transporte da Light nos anos de 1913-1947*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, UFC, 2010.
- SANTOS, João Marcelo. Os operários dos bondes elétricos: trabalho, violência e estigmatização. *Mundos do Trabalho*, v. 2, n. 3, pp. 99-123, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo-SP: Cosac Naify, 2010.
- STIEL, Valdemar Correia. *História do transporte urbano no Brasil: bondes e trólebus: "summa tranviariae brasiliensis"*. São Paulo: EBTU, 1984.
- STUDART, Guilherme [Barão de]. *Para a história do jornalismo cearense: 1824-1924*. Fortaleza: Typ. Moderna, 1924.

■ Jornais

- Jornal *O Cearense*, 21 de fevereiro de 1890, ed. 41, p. 1.
- Jornal *A República*, 23 de novembro de 1893, ed. 268, p. 2.
- Jornal *O Cearense*, 05 de julho de 1890, ed. 123, p. 2.
- Jornal *Libertador*, 03 de julho de 1890, ed. 127, p. 2.
- Jornal *Constituição*, 30 de maio de 1889, ed. 112, p. 1.
- Jornal *Constituição*, 30 de maio de 1889, ed. 112, p. 1.
- Jornal *Constituição*, 16 de junho de 1889, ed. 120, p. 2.
- Jornal *O Libertador*, 06 de agosto de 1884, ed. 160, p. 2.
- Jornal *O Libertador*, 15 de novembro de 1886, ed. 260, p. 2.
- Jornal *O Cearense*, 01 de outubro de 1881, ed. 209, p. 1.
- Jornal do Ceará*, 03 de dezembro de 1905, ed. 306, p. 2.
- Jornal do Ceará*, 03 de agosto de 1905, ed. 232, p. 2.

O corpo e o outro: o conflito de sensibilidades no diário de viagem de Francisco Freire Alemão, presidente da Comissão Científica (1859-1861)

■ KAROLINE VIANA TEIXEIRA¹

O botânico Francisco Freire Alemão, considerado um dos mais importantes naturalistas brasileiros do século XIX, esteve na província do Ceará por dois anos e meio como presidente da Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte e chefe da Seção Botânica — um tipo de expedição que, apesar de patrocinada pelo imperador Pedro II, naturalistas poderiam pesar risco e prestígio antes de aceitar tal incumbência. Como lembra Lorelai Kury, participar de uma expedição científica era difícil “não apenas por causa dos perigos físicos que [viajantes naturalistas] corriam durante suas aventuras, mas também porque a comunidade científica não era unânime quanto à valorização do trabalho do viajante”. No século XIX, tal tarefa era relegada a “naturalistas mais jovens, oficiais da Marinha, nobres em busca de entretenimento filantrópico ou aventureiros em geral” (Kury, 2001, p. 864).

O fato é que o diário de viagem redigido por Freire Alemão durante a viagem exploratória pelos sertões apresenta uma gama de informações e reflexões que em muito ultrapassava as demandas do trabalho de campo como botânico. A formação ilustrada de Freire Alemão justifica, em parte, essa tentativa de apreensão totalizante, a partir de uma matriz de conhecimento ainda não compartimentado em disciplinas. Não seria difícil supor que a viagem exploratória ao Ceará estivesse envolta em expectativas e incertezas para Freire Alemão, ainda mais nessa dupla afirmação como chefe da Seção Botânica e presidente da Comissão, portanto responsável pelo bom andamento dos trabalhos. Estamos diante de um indivíduo em busca de afirmação no meio científico, e a base dessa afirmação será

1. Doutora em História Social – Universidade Federal do Ceará (UFC). O presente artigo é derivado de parte da tese de doutorado por mim defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC), em julho de 2017, intitulada “A Seiva e o Traço: configurações da memória na escrita do diário de viagem do botânico Francisco Freire Alemão (1859-1861)”, sob orientação da Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas. A tese contou com bolsa do Programa Reuni de Orientação e Operacionalização da Pós-Graduação Articulada à Graduação (Propag). Email: karolineteixeira@gmail.com.

o registro escrito. Por outro lado, o aspecto privado² deste documento permite ao leitor entrever as dúvidas, as incertezas do diarista diante de pessoas e situações tão díspares da sua própria experiência de mundo.

A riqueza de informações contidas no diário de viagem indica mais do que o gosto do autor pelo detalhe, pelo pormenor. Muitas vezes a recorrência de certos temas e a repetição de notações atuam como importantes marcadores do grau de civilidade da “gente do país”, segundo a avaliação de Freire Alemão. É o caso da indumentária, exaustivamente referida ao longo do diário, cujas ponderações “revela[m] um olhar treinado para a minúcia e o desvelamento do aparentemente banal” (Silva Filho, 2006, p. 31). Ao longo da leitura, percebe-se, por exemplo, que a notação constante do trajar dos cearenses serve de contraste a um modo idealizado, civilizado de bem-vestir.

Embora o grosso da população masculina da província, desde o campônio até os mais grados, se apresentasse vestida com camisa solta sobre as ceroulas, Freire Alemão sentiu a necessidade de notar esse fato 28 vezes, pelas variantes “mangas de camisa”, “camisa por cima das ceroulas”, “camisa sobre as ceroulas”, “camisa e ceroula” e “ceroula e camisa solta por cima”. Por que colocar em relevo, pela repetição, o modo de vestir ordinário dos homens da província? Interessante notar que, em grande parte dessas referências, Freire Alemão destaque o fato de tais homens estarem em companhia de mulheres, fossem esposas, filhas ou mães, como para deixar patente o comum e, ao mesmo tempo, o estupor, dele, ao deparar com homens, em público ou no seio da família, usando roupas de baixo, algo que Freire Alemão chega a taxar de “costume da terra” (Alemão, 2011, p. 93) — mas nem por isso menos inquietante para um homem que vem da Corte, para quem as ceroulas, ainda que cubram o corpo da cintura até os tornozelos, encontram-se na categoria de roupa íntima, como se pode depreender do seguinte trecho:

A senhora do Sr. Luiz Pereira, e uma moça sua filha, só nos aparece pelas dez horas da noite, quando nos íamos acomodar, e o Lagos estava já em ceroulas na sua rede e foi obrigado a vestir-se: a senhora vinha receitar-se e apareceu a esta hora porque durante o dia esteve atormentada de dores de cabeça (Alemão, 2011, p. 201).

O botânico deixa claro que tal forma de trajar feria seu senso de decência e pudor, ainda mais quando as mulheres provincianas, movidas por um misto de curiosidade e hábito, tentavam invadir a intimidade do seu próprio corpo:

2. Por conta da cessação dos trabalhos da Comissão Científica de Exploração, determinada pelo governo imperial, e posterior adoecimento de Freire Alemão, o diário de viagem permaneceu em sua forma original, sem qualquer tipo de edição ou corte, operação que fatalmente ocorreria caso tivesse sido publicado.

“Acostumados [sic] a ver os homens em ceroula e camisa solta por cima, se a gente não se refugia para algum lugar mais escuso, e se se dê na necessidade de mudar de roupa, é coisa muito simples, não se tiram!” (Alemão, 2011, p. 443). Mesmo num casamento, o “dono da casa, pai da noiva, [que] é um pardo, que só pouco antes de nos retirarmos é que se nos apresenta com pé no chão, camisa sobre as ceroulas e dando-nos mil desculpas por não ter aparecido antes” (Alemão, 2011, p. 136).

A quebrar a onipresença das ceroulas, Freire Alemão por 11 vezes faz referência à palavra “calça” ou “calças”, além de uma a “bermuda” e outra a “calção” — essa última com fins de fantasia para a Festa de Reis no Crato, quando os homens da súcia de mascarados usaram “calção, grande farda e chapéus de pancadas, imitando a antiga guarda francesa” (Alemão, 2011, p.173). Dessas 11, seis tratam de sua própria calça e nas demais se refere aos raros homens da província que as portam, sempre com a camisa solta. A casaca ou a sobrecasaca aparecem em ocasiões solenes, como missas, casamentos, procissões e velórios.

Agora são talvez dez da noite, toda a cidade está silenciosa, e indo eu à janela para fechar a porta, vim ver debaixo muitas luzes, esperei para recolher o que, e só quando chegam abaixo da janela é que vi que era um defunto, em um caixão revestido de preto, em cruz de Gali, carregado por quatro homens de casacas e acompanhado por oito ou dez, vestidos de casacos elevando velas curtas, com cartuchos de papel, contra o vento (Alemão, 2011, p. 60).

Das suas próprias roupas, Freire Alemão se refere três vezes ao uso de colete branco, uma cor que no Ceará era muito difícil manter a contento, como veremos mais adiante. Na passagem do rio Curu, em que ficou com água quase até os ombros e pescoço, colocou-se mais “à ligeira”: “Eu tirei as botas, as calças e o paletó, e em ceroula e meias, colete e chapéu de palha montei a cavalo; devia ser uma curiosa figura” (Alemão, 2011, p. 432). É possível que, no cotidiano da viagem, trajasse roupas de linho, tecido apropriado ao calor, e não algodão, pelo que um grupo de meninos dizia, examinando tudo que trazia. “‘Isto há de ser muito’, indicando o pano [f. 175] do meu paletó” (Alemão, 2011, p. 155). As referências a tecido se limitam a uma “calça de brim”, um “paletó de pano”, “gravatas de seda” e um “paletó de seda”.

Os longos períodos em percurso o colocavam, muitas vezes, em situação de não estar bem apresentado em público, pela falta de quem lhe lavasse e passasse a roupa. “Levantamo-nos cedo e eu assim mesmo como estava de paletó branco e calças de brim, tudo já enxovalhado, dirigi-me para a vila, que é distante um oitavo de légua, mas a manhã estava fresca” (Alemão, 2011, p. 206). Também

havia a circunstância de as peças ficarem molhadas em caminho, mesmo com todos os cuidados no acondicionamento: “A roupa suja que vinha no saco se molhou, assim como o meu chapéu de pelo que, apesar de vir em caixa de lata apanhou água” (Alemão, 2011, p. 397). Nas ocasiões mais solenes aparecia de casaca ou de sobrecasaca, quando a primeira já havia sido muito usada ou estivesse suada. Encontramos Freire Alemão no dia 4 de março de 1861 em seu entretenimento noturno ordinário em Fortaleza, fazer visitas: “De tardinha saímos, eu e Manoel, e fomos ao palácio cumprimentar o presidente; de lá voltei a casa a mudar a casaca, pus uma sobrecasaca, saí de novo eu só” (Alemão, 2011, p. 465). Apesar de aquele dia registrar temperaturas entre 22 graus e três quartos e 24 graus, o céu anuviado e carregado dá a ideia de um clima mormacento, e ele mesmo chega a fazer conjecturas sobre tal fenômeno.

É notável nesta província a marcha do calor; o sol é muito quente, abrasador, mas dentro de casa a sensação de calor não é tão desagradável como do Rio; bem que [f. 268] se sua muito (eu aqui suo mais que no Rio, principalmente aqui na cidade, é para mim um grande incômodo estar vestido, quer de dia, quer de noite, tenho sempre a roupa enopada, mas chegando a casa de noite suado, despindo-me e deitando-me na rede refresco e as noites passam melhor que no Rio. Será isto devido à rede? E ao serem as casas de telha vã? (Alemão, 2011, p. 485).

Expressões como vestido “à ligeira” e “à fresca” dão conta de momentos em que estava mais relaxado, na privacidade dos lares provisórios, escrevendo, desenhando, ou em meio de pessoas mais simples ou íntimas. É notável o desagrado que sente ao ser surpreendido à fresca por visitas que chegavam sem aviso, como também a censura que fizera aos primeiros visitados, como o suplente de subdelegado “muito à fresca em uma mui pequena casa de comércio, a loja, antes armarinho” (Alemão, 2011, p. 39). Noutra ocasião, estando em casa e à fresca, Freire Alemão foi surpreendido pelo sobrinho e pelo tenente Felicíssimo, que adentraram a salinha acompanhados de alguns caboclos que começaram a dançar o torém. Em meio à surpresa e ao constrangimento, ainda pôde fazer reparo ao que fazia o grupo, liderado por um caboclo velho, Frei Cabochos, que portava “um instrumento gentílico, espécie de castanholas, feito das sementes do agoaés (*Thevetria*)”: “Este passo de dança invariável é acompanhado por um canto monótono [e] pela repetição, e pouco variado nas notas musicais. Disseram-nos que era o canto da cobra” (Alemão, 2011, p. 350). Logo depois, aclarou o seu verdadeiro interesse: adquirir algumas nozes do chocalho do velho (que já havia identificado a que planta pertencia), certamente com o fito de ter à disposição mais uma espécie para sua coleção botânica.

Só a prevenção e a formalidade de um evento o colocariam na obrigação de vestir casaca ou sobrecasaca, peças tão pesadas e incômodas na província, chegando a desistir de ir a uma função por esse motivo. “Eu tinha convite para ir ao sarau do Dr. Justa, para ouvir cantar as irmãs, mas chegando cansado não tive ânimo de me vestir de casaca. Vesti-me pouco mais à ligeira, fui para a casa do Sr. Franklin de Lima e achei sentada à porta a senhora cunhada dele” (Alemão, 2011, p. 288). Em contraste, no lugar chamado São José, comenta a austeridade desconfortável das roupas de vaqueiro:

Quase todos os vaqueiros, se não todos, são sapateiros, fazem as suas vestes, fazem seus arreios, fazem sapatos etc.

A sela do vaqueiro é muito rasa, alta, sem feitio, dura, guarnecida por duas abas que se chamam *gualdrapos*; antes selins, não sei por que [a] denominam ginete. Dão o nome de *roladeira*, é o ginete com um arção levantado adiante, com gualdrapos. Hoje estão usando dum selim que denominam *selotes*, que ora tem gualdrapos e se assemelha ao selim, e no inglês, que eles chamam silhão. Diz o nosso hóspede do Riacho que para o campo não há nada como o *ginete*.

As botas de que usam os sertanejos – e mesmo os pracionos quando viajam – são espécies de botas russilhonas, mui duras e tesas, desengonçadas e que nada enfeitam ao cavaleiro, ainda que este seja bem empernado (Alemão, 2011, p. 261).

Quanto ao calçar, além dessa única referência a botas que não as suas, o botânico fala de homens que cavalgavam de chinelos, o que lhe devia parecer bastante estranho. “O Sr. Pacheco quis ser o nosso guia; fomos eu, Manoel e ele somente. Não se incomoda muito [de] montar a cavalo em mangas de camisa, e em chinelos” (Alemão, 2011, p. 378). Enquanto isso, as mulheres usavam “de chinelos, tamanquinhos ou mesmo sapatos” (Alemão, 2011, p. 247). Essas poucas referências a calçados dão a entender que as pessoas pobres andavam, de ordinário, descalças, mas fez questão de notar esse fato cinco vezes durante a escrita do diário. Numa missa, detalha com certo estupor: “As famílias mais decentes, e eram poucas, tinham-se colocado pela parte de cima das grades; os homens, que ainda eram mais poucos, estavam em roda, encostados às paredes pilastras e postos junto à capela-mor, onde havia até moleques de pés descalços” (Alemão, 2011, p. 65).

No tocante à indumentária feminina, há um misto de reprovação e interesse ao descrever as mulheres de saia e em mangas de camisas rendadas e cheias de crivos. Em Quatiguaba, lamenta que o aspecto da filha mais nova de seu anfitrião. Apesar da “proporcional altura, esbelta, alva, corada, bonitos e negros cabelos, lindos olhos, formosa boca, gracioso riso”, esses caracteres perdiam destaque ao usar “uma simples saia amarrada à senhora, sobre uma [f. 96] camisa,

decotada, com gola de renda, que mal cobriam duas tentações, os pés descalços, e mais nada” (Alemão, 2011, p. 366).

Parece-lhe contraditório que essas mulheres, em outros momentos tão prevenidas e relutantes em serem vistas por gente estranha, apresentem-se com roupas com mais bordado do que tecido, que não escondia muito: “depois do Icó a maior parte da gente do povo e mesmo algumas senhoras em sua casa andam vestidas de saia, com camisas finas, transparentes, cheias de crivos, entremeios, rendas, babados etc. etc.” (Alemão, 2011, p. 159). Enquanto meninas e mulheres do sertão, de vestido, “andam decentes, outras, e isso é o mais comum, têm os vestidos atacados pelo cós, mas o corpinho solto e caído, mostrando a camisa rendada, os mais bem modelados seios e às vezes um lencinho pelo pescoço” (Alemão, 2011, p. 247).

O diarista critica duramente a *tafularia* de duas moças, filhas de um *pobretão*, Cândido Cagaé, que queriam, por meio de roupas e adereços, emparelhar com as damas, enquanto os seus irmãos mais novos se mostravam malcriados e insuportáveis, com o feio costume de chupar os dedos. Nas vilas maiores, o gosto no trajar se elevava nos eventos religiosos, trazendo as mais gradas vestidos de seda preta, de veludo, xales de filó, lenços, véus, além de “adereços de ouro, como cordões, pulseiras, broches etc., e estavam bem penteadas” (Alemão, 2011, p. 113).

Grande concorrência do povo, era curioso ver-se o corpo da igreja todo cheio de mulheres, quase todas com lençóis ou xales, brancos, muito alvos, lançados pela cabeça. As senhoras que trajavam cortesãs com vestidos de sedas ricos, bem-feitos e airosos, bem penteadas etc., traziam todas um lencinho dobrado em triângulo posto em cima da cabeça e algumas com eles atados por baixo do queixo; e uma menina que estava na tribuna em frente da nossa bem vestida, vestido de seda furta-cor, roxo e verde, afogado com cabeça de franjas, tinha um lencinho transparente, rendado e posto mui elegantemente pregado embaixo dos queixos, à maneira dum véu de freira, o que fazia sobressair um rostinho redondo, corado e bonitinho (Alemão, 2011, p. 188).

Apesar de fazer várias referências a rendeiras, bordadeiras e tecelãs, que fabricam toalhas, algodão para roupa ordinária, enfeites, lenços, pano para redes, varandas, não se encontra no diário a palavra costureira; apenas uma referência ligeira no caso das *tafuleiras* do Icó, referindo que os vestidos que as moças cobiçavam eram caros e chegados de baixo, talvez numa referência à província de Pernambuco. “Chegaram de baixo alguns vestidos de veludo, de grande preço para a terra, 60 e 80\$ [sessenta e oitenta mil-réis]; foram as pessoas mais ricas que os compraram” (Alemão, 2011, p. 125). No máximo, consegue em Fortaleza que

suas gravatas de seda sejam embainhadas por uma das filhas da dona Francisca Bezerra, Filomena (Filó).

As roupas femininas aparecem ainda como mote para analisar o grau de civilidade das cearenses, que, em alguns aspectos, não evoluía com o tempo. Em conversa, D. Francisca Bezerra comenta com o botânico que as senhoras do Icó se vestiam melhor do que as de Sobral — relatando ela ter visto em Fortaleza “duas moças do Icó vestidas de sorte que pareciam figurinos franceses”. “Acrescentou que quando ela era menina, estando no sertão, [f. 346] as sertanejas trajavam com muito mais gosto, procurando sempre cores as mais vivas para seus vestidos, xales etc., usavam muito de vestidos vermelhos cor de tijolo, vestidos amarelos etc. etc. Hoje está isso mudado” (Alemão, 2011, p. 540). E também para fazer comparações no tocante à constituição física das locais, caracterizando-as como mais entroncadas do que as cariocas.

Em conversa com D. Francisca fez ela uma observação a que eu não havia dado atenção, e é que as moças do Rio de Janeiro têm o colo mais esbelto que as do Ceará e os ombros mais caídos, e pescoço e rosto mais comprido. Assim têm elas os seios mais baixos e pode[m] usar de vestidos bem decotados; o que não acontece no Ceará, que com vestidos um pouco decotados mostram os seios. Observei exato porque isso depende dos caracteres da raça que domina no Ceará. Os caboclos têm cara curta, pescoço grosso e curtos, espáduas largas e ombros altos (Alemão, 2011, p. 473).

Nem todas as modas são do agrado do presidente da Comissão Científica. Em Fortaleza, faz reparo ao excesso de carnes das moças, acentuado pelo uso das crinolinas, que ele chama de balões.

Observam na reunião do José Albano, onde como disse estavam muitas meninas, algumas bonitinhas, mas em geral gordas demais, notei era isso muito geral agora o uso de enormes balões, que produzem mau efeito, principalmente quando as senhoras se sentam – duas só ou três delas se achavam vestidinhas com gosto (Alemão, 2011, p. 540).

A crinolina, armação cujo nome é devido ao uso original de crina de cavalo trançada para seu fabrico, era usada para dar volume às saias sem a necessidade de numerosas e engomadas anáguas. A crinolina é considerada um dos primeiros “modismos” e marco do início da indústria da moda, sendo usada em diversas partes do mundo entre 1852 e 1870. Se, por um lado, as armações em forma de balão tornavam a indumentária feminina mais leve e arejada, algo especialmente sensível numa província equatorial, por outro lado dificultavam a movimentação e deformavam as mulheres mais cheias de corpo, fazendo-as parecer atarracadas.

Apesar de não fazer considerações sobre o porquê de tais usos e costumes, Freire Alemão parece entender que eles não se limitam aos limites do Ceará.

Ainda no Aracati, em inícios de viagem, o botânico registra ter-se despedido “do juiz promotor, que o achamos na sala, em mangas de camisa, com uma menina ao colo, junto com sua senhora. O juiz é filho de Pernambuco e ela filha do Rio Grande do Norte” (Alemão, 2011, p. 69). O trecho traz indícios de que esta forma de trajar não era exclusiva da província cearense, uma vez que o juiz promotor, pernambucano, vestia-se da mesma forma, sem causar qualquer espanto à esposa potiguar. E também transmite um sentido de indiferença no tocante aos limites geográficos, sociais e culturais entre as províncias, ainda que o botânico pontue, em vários momentos de sua narrativa, as disputas bairristas e as pequenas provocações. Os cearenses falam do Piauí “com desprezo e denominam a província Terra dos Serões, o que eles têm horror”. O Rio Grande do Norte entendem como extensão do Ceará, e não se ocupam dele. Os pernambucanos não contam com a mesma atitude, pois “não cessam de fazer comparação entre o povo dali com o do Ceará, pondo os cearenses mais acima dos pernambucanos em inteligência, em correção de linguagem, em costumes mais brandos etc.” O Maranhão também não fica atrás em despeito: “Com os do Maranhão há mais rivalidade: os maranhenses chamam aos cearenses *cabeças-chatas* e os não têm em bom conceito; os cearenses também se desforram como podem” (Alemão, 2011, p. 62).

Em 7 de novembro de 1859, no primeiro encontro com o sr. José Frutuoso Dias do Icó, “o achei à janela com a mulher e filhas, com a camisa por cima das ceroulas e depois que me cumprimentou é que vestiu um chambre; é genro do visconde de Icó” (Alemão, 2011, p. 113). A forma como Freire Alemão organiza tais informações não parece ocasional: somente depois de cumprimentá-lo e, talvez, de ter percebido que se tratava de gente importante, é que o sr. Frutuoso Dias coloca o chambre, ficando mais composto e demarcando seu lugar como “genro do visconde de Icó”, um dos principais da vila. De fato, o chambre não passou despercebido a outros viajantes que palmilharam os sertões brasileiros.

Em 1809, em passagem pelo Rio Grande do Norte, Henry Koster e sua comitiva foram recebidos no engenho do capitão-mor, onde “as principais pessoas da casa nos cercavam, para ver o bicho estranho chamado inglês”. Mas a estranheza era recíproca, ficando patente na descrição que Koster faz de seu anfitrião, homem que, como outros de sua classe no Brasil, vive isolado em seu engenho, num estado feudal, vestindo senhorialmente camisa, ceroulas, “um longo roupão, chamado ‘chambre’, e um par de chinelas. É a indumentária típica

de pessoas que nada têm a fazer. Quando um brasileiro começa a usar um desses ‘chambres’ têm-no logo na conta de importante e lhe dedicam, subseqüentemente, muito respeito” (Koster, 2003, p. 107).

O *robe de chambre*, ou *peignoir*, não chega a ter a mesma conotação de roupa íntima das ceroulas, mas seu uso na Europa, nos séculos XVIII e XIX, era restrito ao ambiente doméstico, que se mostra, no máximo, em presença de familiares. A acidez de Koster em relação a essa forma de distinção dos potentados locais pode ser entendida pelo fato de, no início do século XIX, essa peça essencialmente masculina ser ricamente ornada a fim de contrastar com a “roupa do dia”, sóbria e, muitas vezes, preta. Para um europeu, devia ser risível ver um homem grado receber estranhos com um roupão de casa, de tecido pesado, talvez decorado com debruns ou bordados, por sobre camisa e ceroulas de algodão, num desleixo tal que só poderia ser explicado por esse homem nada ter o que fazer.

Dias depois (29 de novembro), estando já a Comissão Científica em Lavras, a questão da vestimenta masculina reaparece, como costumes residuais na forma de vestir, a exemplo dos “lençóis” com que as mulheres se apresentavam em público:

Estes lençóis que as mulheres trazem pela cabeça foram a princípio verdadeiros lençóis, com que as mulheres saíam da rede e com que saem à rua e à igreja. Mas hoje só os muito pobres é que usam dos lençóis; em vez dos lençóis são hoje toalhas com babados e rendas, e quase sempre mui limpos, mas que conservam o nome primitivo de lençol. É o mesmo que acontecia aqui no sertão e talvez mesmo nas cidades do litoral com os homens, que andavam de camisa solta sobre as ceroulas e por cima um timão: assim [se] recebia, saía à rua e ia à igreja. Hoje os timões são raros e em vez do timão usam de um chambre; este chambre é ou era algumas vezes rico, de seda, de veludo etc. Diz o Dr. Théberge que ele é que os fez desaparecer no Icó.

[...]

Aqui em Lavras o nosso bom Teixeira não anda de outro modo, em casa recebia-nos em ceroulas e para a praça saía de chambre.

Para Freire Alemão, esse modo de vestir testemunhado na província, apesar de comum e, em certo sentido, tradicional, dava sinais de estar em mutação, como no sítio onde se hospedaram nas ladeiras da serra do Araripe, revelando o desabrochar de uma certa noção de circunstância, refletida no trajar. “O Sr. Lopes, dono deste sítio, é um caboclo, ou mameluco, de seus 60 anos, que veio desse serviço de camisa sobre as ceroulas e assim se conservou sempre, mas os filhos, e são bastantes, e os vizinhos que vieram ver os bichos, estavam decentemente vestidos”. Em vilas maiores e mais desenvolvidas, como a do Crato, as festas religiosas ensejavam a saída mais composta:

Acompanharam a procissão algumas irmandades e muita gente de casaca com tochas. Seguia a música e alguma tropa e por fim grande número de cabras de camisas por cima das ceroulas, mas limpas, o que nos parece corresponder às mulheres de lençol na igreja. Tudo para sisudez e gravidade (Alemão, 2011, p. 188).

A sisudez e gravidade da “gente cabra”, à falta de roupas “decentes”, eram demarcadas pela limpeza das camisas e ceroulas que os homens vestiam; no caso das mulheres, pela alvura dos panos com que cobriam a cabeça na igreja. Aqui Freire Alemão se refere à missa ocorrida antes da procissão, quando as mulheres, de todas as classes, faziam o corpo da igreja parecer um grande mar branco, quase todas com seus “lençóis e xales, brancos, muito alvos, lançados pela cabeça”. Mesmo as senhoras que trajavam vestidos de seda ricos traziam por sobre o penteado um lencinho dobrado em triângulo, branco ou transparente, alguns atados por baixo do queixo — que dava a algumas um ar de freira, fazendo sobressair “um rostinho redondo, corado e bonitinho” (Alemão, 2011, p. 188).

Esses trechos nos chamam a atenção para outra referência valorativa, que talvez ajude a entender o aparente pouco caso em relação às roupas: a noção de limpeza. Segundo Denise Bernuzzi de Sant’Anna, os níveis de limpeza ou mesmo o grau de virtude de um indivíduo, até meados do Oitocentos, eram indicados menos pela frequência com que este tomava banho ou pela quantidade de peças de roupa que colocava sobre o corpo, e sim pela alvura e o engomado dessas peças.

Os tecidos recobrimo o corpo tendiam a funcionar como os principais denunciadores da higiene pessoal e, ao mesmo tempo, da decência. Entre algumas mulheres de obstinada fé cristã, os banhos poderiam, até mesmo, abalar a virtude, despertar suspeitas morais imperdoáveis, ao passo que as roupas limpas, ao contrário, eram uma tranquilizadora prova de retidão do caráter. Daí a importância extraordinária das lavadeiras e engomadeiras: seus ofícios viabilizavam a ostentação pública da limpeza física e moral dos seus patrões. [...] especialmente a partir de meados do século XIX, roupas lavadas e engomadas, sapatos limpos e com certo brilho distinguiam e conferiam virtude a seus usuários (Sant’Anna, 2007, p. 123).

Freire Alemão não deixa de fazer observação sobre o trato, por vezes exagerado, que lavadeiras e engomadeiras davam às roupas e panos de casa. Nos confins do sertão, diz, lava-se bem, ainda que a bordoadas; e a aplicação das engomadeiras em seu ofício é tal que “tudo [se] engoma, toalhas, lenços, ceroulas, e até camisas de meia tudo leva goma, mesmo” (Alemão, 2011, p. 345). No Crato, o botânico chegou a ter um desentendimento com a moça incumbida de lavar e passar suas roupas. Apesar de sua recomendação expressa para que não se engomassem ceroulas, camisas de meia, lenços, toalhas e calças, estas vinham

tesas de goma, e era preciso mandar voltar para desengomar. O cúmulo de sua irritação ocorreu quando a lavadeira fez o trabalho às avessas: “vinham as camisas com peitos e colarinhos moles e as ceroulas, lenços etc., tesos de gomas! Aqui no Crato a moça que engomou a minha roupa, porque já aborrecido fiz voltar a roupa para [f. 246] pô-la a meu gosto, afligiu-se, chorou, maldisse-se, porque não me entendia!” (Alemão, 2011, p. 198). É possível que a lavadeira entendesse que tais peças precisavam ser engomadas, uma vez que eram vistas de ordinário como roupa de vestir à rua, e não como roupa de dentro. Já os peitos e colarinhos podiam ser-lhe coisas completamente estranhas, desconhecendo, portanto, a necessidade de engomá-las como às outras peças. Ou talvez, no fim das contas, fosse uma pequena vingança da lavadeira, temperada com sonsice, para descontar o trabalho a mais que teve em desengomar as roupas. A prioridade da limpeza poderia até suplantat a atenção a outros perigos.

Hoje apanhei um carrapatinho que me passeava pela mão estando eu lendo na rede, e foi agora que achei a explicação de umas dentadas que sofria pelo corpo, deixando-me [f. 342] babuas [sic], e que não podia atribuir a dentadas de mosquitos; estes tratantes vêm seguramente na roupa, que vem do rio (Alemão, 2011, p. 276).

Além das associações entre limpeza corporal e moralidade, é preciso acrescentar que, mesmo fora de um período de estiagem, a disponibilidade da água numa província como o Ceará acaba por restringir seu uso. Nos sertões, onde não há água encanada ou raramente se aplicam outras formas de captação direta, a circulação das águas limpas e servidas depende do deslocamento físico de pessoas até as fontes aquíferas e de despejo. Para quem não tinha escravos ou criados para atribuir tal tarefa, bem como animais de carga que permitissem o transporte de uma maior quantidade de água por deslocamento, é possível concluir que essa disponibilidade se restringia ao mínimo necessário. Essa realidade não passou despercebida a Freire Alemão, que nem por isso deixou de exprimir seu incômodo não apenas com a restrição do banho a mãos e pés, como também à textura da toalha endurecida pela goma e a limpeza feita, mesmo nas melhores casas, à vista de todos.

Nada desejávamos tanto como um banho; mas é coisa que raramente se oferece no sertão; isto é sem dúvida devido já à falta d'água no verão, já ao costume de se banharem nos rios. E quando vem água é numa pequenina gamela, ou bacia, onde mal cabem os pés: esta bacia com água se apresenta no meio da sala e o preto, criado ou criada que a traz, com uma toalha ao ombro, que tem mais de crivos e rendas que de pano, e além disso dura de goma, dispõe-se a lavar os pés dos hóspedes e donos da casa. Nunca me pude acostumar a semelhante uso e mandava levar a bacia para um quarto ou canto, e aí eu mesmo lavava os meus pés e me banhava se estava só (Alemão, 2011, p. 197).

Adicione-se a isso o fato de que imperava, naquele período e em grande parte do Brasil, o banho a seco, ou com água numa quantidade que, para nossos dias, seria considerada insuficiente — não raro misturada a produtos tidos como agentes de limpeza tão ou mais potentes do que a própria água, como vinagre, colônias e pedaços de sabão (Sant’Anna, 2007, p. 122). Acreditamos, a partir do que Freire Alemão fala (ou cala), que tais produtos não fossem de uso comum no sertão, a ponto de torná-los verdadeiro regalo. “Ao despedir-me, não tendo nada de alguma merenda que ofereceu a algum dos filhos, ofereci à mais velha um pau de *sabão de areia* para lavar as mãos” (Alemão, 2011, p. 258). Fica patente, ainda, a mudança em relação ao lugar e à visibilidade da limpeza corporal — da sala para o quarto, da experiência compartilhada e servil para o ato solitário e autossuficiente.

Havia então uma série de precauções relacionadas à imersão do corpo em água, advindas da teoria hipocrática dos humores. Segundo Sant’Anna, acreditava-se que mergulhar o corpo em tinas ou banheiras poderia causar uma mudança abrupta de temperatura. E, no caso de banho com água aquecida, esta poderia se infiltrar pelos poros, desequilibrando os humores ou destemperando a sua qualidade.

Fica a impressão de que a água podia determinar mudanças fisiológicas perante as quais o corpo humano ainda não havia encontrado suficientes resistências. Assim, a adoção natural do banho diário e de corpo inteiro era uma prática embaraçada pela suposição de que o contato com a água enfraquecia “aguava” a força vital, causando enfermidades de vários tipos. Ao mesmo tempo, essa prática era dificultada pelas condições várias vezes custosas para obter o fluido em abundância (Sant’Anna, 2007, p. 122).

A água será um tema recorrente na narrativa de Freire Alemão, seja por tratar-se de um elemento essencial a qualquer viajante em território desconhecido, seja pelo *status* de preciosidade que adquire num meio onde a irregularidade das chuvas pode implicar a vida e a morte de populações. Mas, mesmo entre locais, nem toda água é boa, ou é indicada apenas para determinadas aplicações, principalmente a água destinada para o consumo humano. Seus usos são envolvidos por uma série de prescrições e precauções, a que Freire Alemão busca dar um nexo científico:

Também a respeito da água, em todo o Ceará é opinião corrente que a água, principalmente a de cacimba, bebida no mesmo dia em que se apanha, causa rouquidão, e cerramento de peito. O certo é que o solo do Ceará, tendo sempre uma temperatura elevada, a comanda as águas quer de cacimba quer de fonte ou rio, que as tornam pesadas e más; porém guardada dum dia para outro, refrescam, e se purificam. Há aqui grande prevenção contra água de chuva, que desprezam, querendo antes beber a de cacimba ou de rios, que nem sempre são boas.

Mas a água também é fonte de refrigério e recreio para essas populações. “A gente do país gosta muito de banhos nos rios; é um de seus maiores prazeres, pouca gente se lava em casa, exceto na ocasião das grandes chuvas, em que aproveitam as galhetas, principalmente as mulheres e meninos” (Alemão, 2011, p. 502). Em Baturité, o botânico se refere ao “caminho da Candeia, guarnecido de algumas casas e por onde descem as famílias para irem ao banho, como há pouco havia feito a família do Sr. João Carlos de Oliveira” (Alemão, 2011, p. 456). Antes disso, no dia 2 de outubro de 1859, Freire Alemão acordou cedo para tomar banho no Jaguaribe. Mas era domingo, e lá chegando, encontrou muita gente: raparigas, pretos e pretas apanhando água e dando banho em crianças. Procurou, de toda forma, afastar-se para achar um lugar que lhe conviesse. Mas, quando pensou tê-lo achado em poços grandes formados junto a uma laje, encontrou ali pescadores, e entre eles uma mulher. “Não havia mais a escolher, despi-me e banhei-me à vista de Deus e de todo o mundo” (Alemão, 2011, p. 98).

O uso do banho coletivo, num ponto específico, também pode ser interpretado como uma forma de prevenção contra afogamentos, nos períodos em que essas fontes de água se encontram mais carregadas pelas chuvas. Mas, para Freire Alemão, que atentou mais de uma vez para o fato de a gente do país não se banhar em casa nem desacompanhada, esse proceder era associado à falta de decoro. “O banho aliava-se às virtudes civilizatórias desde que ocorresse no espaço fechado das casas de banho ou dentro das moradias. O banho civilizador tendia a ser, cada vez mais, aquele ocorrido solitariamente, longe do olhar de estranhos, ao abrigo da contemplação dos conhecidos” (Sant’Anna, 2007, p. 162).

Há uma única referência a uma casa de banho no sertão, na casa do Sr. Caminha do Aracati. A palavra *banheiro* é empregada para lugar de se tomar banho. Também incomodava Freire Alemão a ausência de utensílios mínimos para banho, higiene corporal e necessidades fisiológicas, como bacias de rosto e gamela de banho; quando havia, eram “trastes mui toscos; os assentos eram poucos e muitas vezes fixos, ou bancos compridos, poucas ou nem uns mochos”. Não faltava, porém, o leite a ser tomado antes do banho, num copo que ainda vinha quente do úbere da vaca. Por intermédio de um informante, tem a notícia de que apoplexia nos sertões era, em outros tempos, atribuída à pessoa passar muitas horas sem urinar. Mas como não havia urinóis, “levantavam-se de noite, e vinham urinar fora nas manhãs frescas do tempo seco. E perguntando-lhe eu se as mulheres também saíam a urinar fora, disse-me que não, que se arranjavam com qualquer coisa, como com um fundo de pote velho etc. etc.” (Alemão, 2011, p. 531).

Como nos adverte Silva Filho, no diário de Freire Alemão, a lembrança das secas terá menos relevo do que as descrições e notícias de transbordamentos de rios, o que indicaria o relativo refrigério que a província vivia nos últimos anos — a última grande seca ocorrera em 1845 (Silva Filho, 2006, p. 18). Ainda assim, o botânico chega a manifestar preocupação com a possibilidade de ficarem isolados, talvez com a preocupação adicional de permanecer mais tempo com pessoas cujos costumes ele pouco se podia acomodar.

A referida passagem por *Vaca Morta* talvez seja um dos momentos em que Freire Alemão tenha expressado, de forma mais candente, o seu asco pela forma de vida dos sertanejos. A fazenda parecia condensar suas principais fontes de repulsa, fosse pelos víveres oferecidos ou, a seu ver, pela falta de modos e higiene dos anfitriões — o maior distanciamento que havia encontrado até então em relação a si próprio. Um lugar onde os trabalhadores comiam, em pé, um escaldado servido sobre uma toalha suja, regalando-se com uma água “que parecia tirada de um poço de porcos! A que nos deram de dentro era um pouco melhor, mas no copo parecia chá carregado com pouco leite. Com grande repugnância eu bebia alguns goles”. Um dos poucos sinais de limpeza era o fato de lavarem as mãos antes e depois da refeição, com sabão, e apenas porque “comiam com colher o pirão, levando-o à boca com a colher voltada, e a carne comiam com a mão”. A má impressão era acentuada pelo trato autoritário do fazendeiro em relação a seus subordinados: “Outro costume que aqui temos achado e com o qual não me posso acomodar: acabada a primeira mesa dos amos e hóspedes, vêm para a mesma mesa, com outra comida, os criados, quem quer que eles sejam” (Alemão, 2011, p. 262). Mesmo com a diferença entre a comida dos trabalhadores e a dos “amos e hóspedes”, a descrição do jantar que lhe fora servido é feita em termos de grande aversão, certamente a mesma que sentiu ao ingeri-lo.

O meu jantar só me foi apresentado às oito horas da noite! Com que fome eu estava! Havia mandado fazer uma sopa, para melhor suportar a sede: do caldo da galinha que se fez com arroz; mas o caldo grosso e escuro me parece lama e só comi não sem repugnância o pão. Vamos ao arroz: apareciam nele alguns pontos luminosos, como se fosse malacacheta. “Que é isto?”, perguntei ao José. “São *caga-fogos* que caem no arroz!”. Seja tudo pelo amor de Deus: comi doce e logo depois uma xícara de café, feito com tal água! (Alemão, 2011, p. 262).

Outra circunstância que o botânico considera de pouco recato, hábito com o qual não se acomodava, era deixar as crianças figurarem nuas, em casa ou na rua, como coisa muito normal. O botânico relata que, ao atravessar o rio Canindé, que estava raso (dois palmos de fundo), deu com um grupo de

lavadeiras e, no meio delas, uma menina de 10 a 12 anos que não mostrou acanhamento mesmo quando ele passou perto dela com o cavalo. Considerando-se que, para a época, 12 anos já era idade suficiente para demonstrar pudor. “As crianças machos e fêmeas andam nus até quatro anos e mais. Ainda agora a caçula do Sr. Zacarias, em Canindé, que tem mais de sete anos, anda em fralda de camisa, não só em casa, sai à rua, e ia à nossa casa, que éramos vizinhos, nessa toaleta” (Alemão, 2011, p. 444). Além da questão da decência, que, a seu ver, deveria ser inculcada desde a mais tenra idade, preocupava Freire Alemão a falta de asseio desse proceder.

Mas nenhum outro “costume do Ceará” irritava mais nosso diarista do que o ato de não descobrir a cabeça num recinto interior ou na presença de visitas ou autoridades — em outras palavras, dele próprio. Retirar o chapéu é um gesto que tradicionalmente envolve cortesia, reverência e intenções pacíficas, uma vez que é uma peça que tanto protege a cabeça quanto pode escondê-la. Até inícios do século XX, era comum voltar para casa com o chapéu sujo de poeira ou, na era industrial, de fuligem das fábricas e veículos a motor, dando ao gesto de tirar o chapéu logo à entrada um sentido de higiene. Descobrir a cabeça também era um indicador de intenções. Entrar num ambiente fechado sem chapéu ou retirá-lo num encontro com alguém, dando a ver o rosto de quem se descobre, eram gestos que não passavam despercebidos, uma vez que sinalizavam respeito pelas pessoas ao redor. Ou que quem entrava podia, literalmente, “mostrar a cara”: não estava incógnito ou em situação de conflito.

Um pouco antes de se retirar do Aracati, em visita ao coadjutor, encontrou em casa deste, “em roda de uma pequena mesa alguns rapazes, e um deles sentado à cabeceira da mesa se conserva com o chapéu na cabeça e dirigindo-lhe algumas palavras, apenas me respondeu conservando sempre o seu chapéu”. Freire Alemão responde à grosseria dirigindo a vista para a janela, desviando o olhar do tal malcriado (e talvez o deixando a falar sozinho). Porém, em seguida, entra na casa um padre, que “conversou comigo [e] se conservou coberto, é uma caricatura de Quáquer.³ Os outros se mostraram mais civis tomando-me o chapéu e chegando uma cadeira” (Alemão, 2011, p. 69).

3. Quáquer (também chamado de quaker ou quacre) é o nome dado aos membros da Sociedade dos Amigos, uma seita protestante de origem inglesa fundada no século XVII, que prega a simplicidade, a igualdade entre os homens e o pacifismo. A seita floresceu nos Estados Unidos depois da fuga de seus membros da perseguição do rei Carlos II, cuja autoridade religiosa não era reconhecida pelos quakers. O traje típico dos emigrados incluía um chapéu pontudo com fivela, que eles conservavam na cabeça mesmo em locais fechados ou na presença de autoridades, como forma de demonstrar que não reverenciavam nenhum ser humano, apenas Deus.

Ao chamar o padre de “caricatura de Quáquer”, Freire Alemão não quer ridicularizá-lo por suas vestes, e sim destacar o que ele considera uma descabida atitude antiautoritária do sacerdote, deixando claro que há aí uma questão mais profunda do que uma mera descortesia. Poder-se-ia pensar que o primeiro rapaz, cuja origem ou grau de instrução desconhecemos, cometeu uma gafe involuntária ou era, simplesmente, um rude. De qualquer forma, o ato não ficou sem reação, já que Freire Alemão passa a não mais tratar com ele, desviando o olhar para a janela. Mas, no caso do padre, como homem de certa instrução, não se pode justificar o desconhecimento de uma regra de conduta tão basilar. Talvez, ao perceber que estava diante de um homem diferente daqueles que estavam em volta da mesa, fosse pelas roupas, pela fala ou pela postura, o padre deliberadamente quis se conservar coberto, deixando patente a antipatia e o pouco caso com aquele estranho, *estrangeiro*, como tantas vezes os comissionados foram confundidos. As coisas só não desandaram de vez porque os outros homens o trataram mais civilmente, “tomando-me o chapéu e chegando uma cadeira”, como forma de dissipar a tensão e fazê-lo se sentir mais a cômodo. A “caricatura de Quáquer” pode ser entendida como uma maneira de Freire Alemão ressaltar a vanidade da atitude do padre, como se este fosse um quáquer deslocado no tempo e no espaço a desafiar uma autoridade temporal. Mais uma vez, entra em cena a desconfiança dos locais em relação a um elemento exótico, ao *outro*, que ganha contornos ainda mais fortes pelo fato de o outro ser um representante do Império brasileiro, mas não sabemos se o padre conhecia de antemão esse fato.

Mais adiante, outras situações mostram que, entre caboclos e cabras, o hábito de manter o chapéu permanece, como atitude de gente sem trato. É o que se dá em Jaguaribe-Mirim: “Tivemos todo este dia a casa cheia de gente, homens e meninos, todos aí entraram muito sem cerimônia, com o chapéu na cabeça, e nos iam logo fazendo questões, mirando e pegando em tudo, a maior parte com camisa solta sobre as ceroulas, ou calças” (Alemão, 2011, p. 98). Ou bem mais adiante, na Festa de Reis de 6 de janeiro de 1861, dessa feita, passada em Sobral, onde a “música consistia numa viola tocada por um cabra que tinha sempre o seu chapéu na cabeça: é costume do Ceará” (Alemão, 2011, p. 405). Entretanto, o diálogo com dois irmãos fazendeiros, assentados na serra de Baturité, dá ao botânico outra chave de leitura para o gesto, de certa forma similar ao do padre de Aracati que tanto o agastara.

O Sr. José Fortunato está sempre queixoso da vida que leva na serra, do pouco proveito que tira, e da má gente que a povoa, bem entendido da gente *cabra*. Diz que são indolentes, preguiçosos, e muito altanados, isto é, tratam a toda a gente qualquer que seja como de

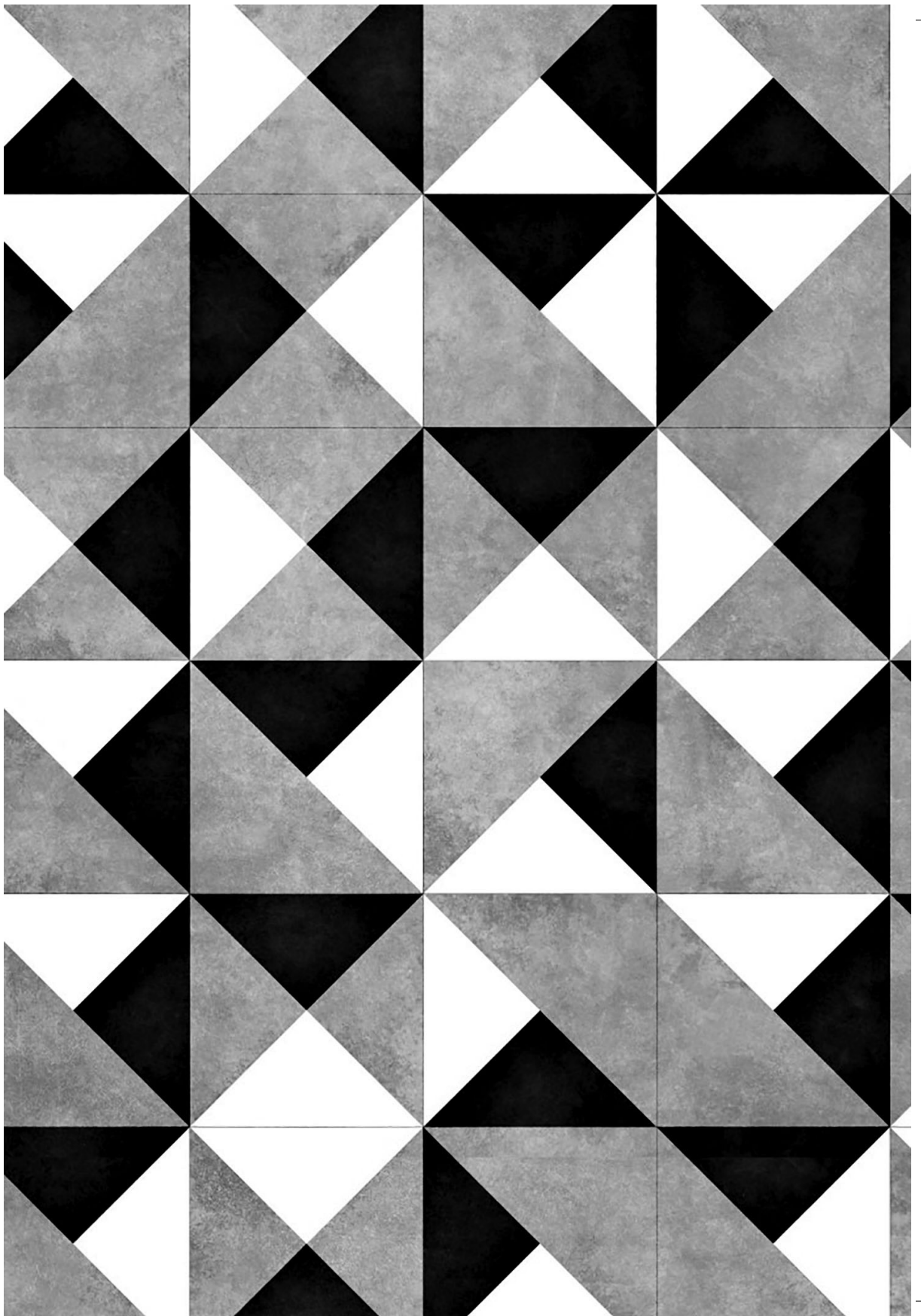
igual a igual, e é necessário viver com eles com muito cuidado, sendo muito ciosos de sua liberdade. Custa a ter aqui um criado, porque entre eles não há quem queira servir, e se se traz de fora um criado esse é logo aconselhado por eles que não sirva, porque não é escravo. Tratam a todos de maneira mais familiar, chamando os Sr. Juca, Sr. Manoelzinho, Sr. Joãozinho etc. etc. Entram pelas salas de chapéu na cabeça, vão se sentando sempre coberto, apertam mão etc. etc. Se algum se quer tratar com mais alguma consideração, é logo olhado como soberbo, fidalgo, rei etc. No entanto o Sr. Batista acomoda-se bem com esta gente.

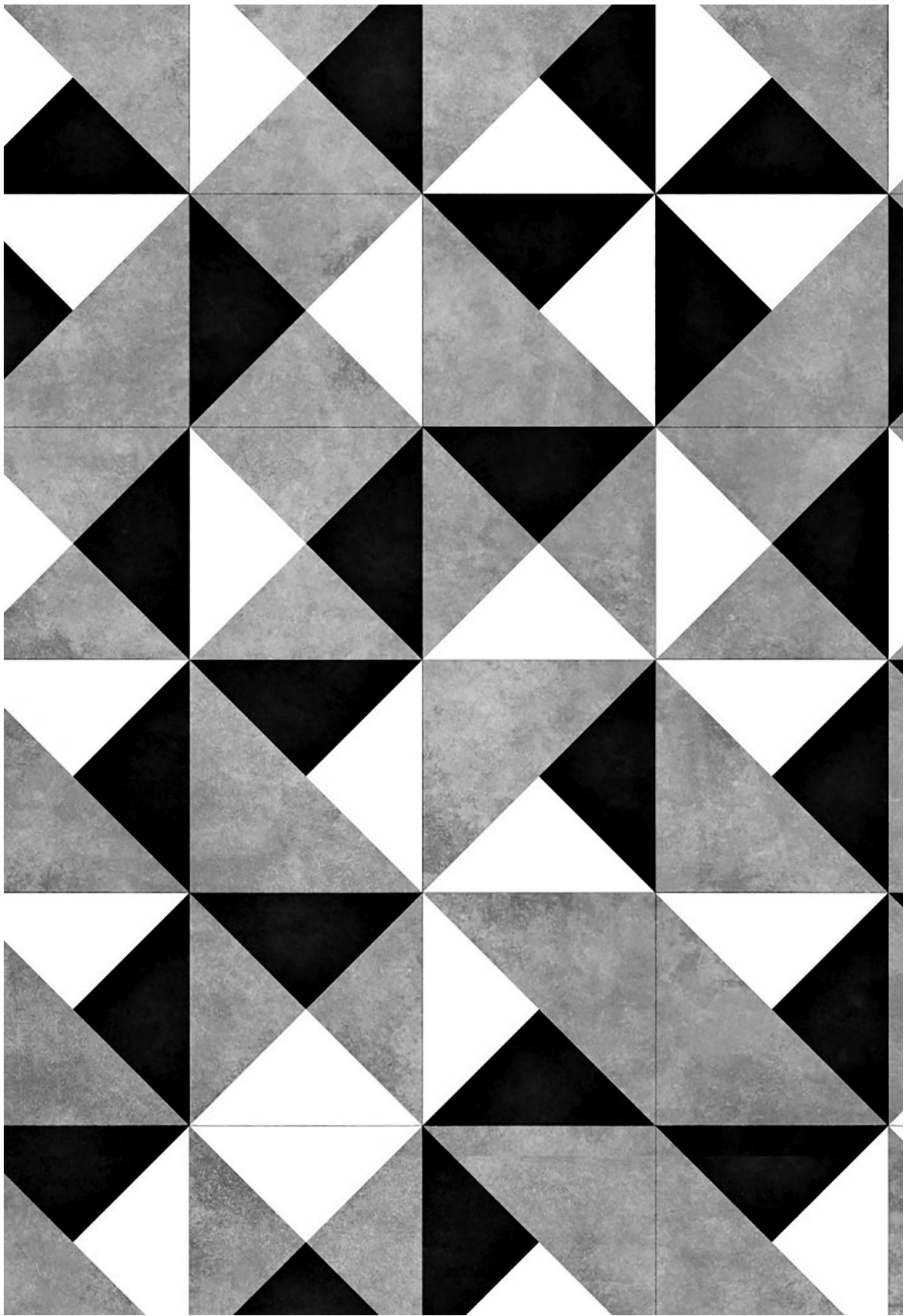
No caso dos cabras, a falta de boas maneiras se soma à atitude de aversão a tudo que recendesse a autoridade e mando — pelo menos era assim na visão dos potentados. Servir, para esses cabras “ciosos de sua liberdade”, seria o mesmo que submeter-se à escravidão, num nível de trabalho tradicionalmente relegado aos negros. Em contrapartida, parecem ter muito cuidado e receio com os homens mais industriais, como o Sr. José Bernardo Teixeira, que agasalhou os comissionados no Ipu. O próprio Freire Alemão se surpreende ao encontrar na casa do anfitrião “uma máquina de costura, que trouxe o ano passado de Pernambuco [e] com que tem admirado aqui este povo, que julga aquilo movido por artes diabólicas, ‘obra do cão’, dizem eles, e nem querem vestir roupa cosida na máquina” (Alemão, 2011, p. 326).

O aspecto caleidoscópico do diário, muitas vezes, infunde no pesquisador o sentimento de algo inapreensível. As tentativas de análise e organização parecem, a todo momento, falhas e insuficientes para dar conta da complexidade dessa escrita, além do risco constante de reducionismo. Assim como seu autor, o diário se presta a várias atribuições, e sua composição dá conta das tribulações em se empreender uma narrativa alinhada com os pressupostos da ciência e do homem modernos. Procurou-se aqui colocar o diário exatamente a partir dessa tentativa de abarcar uma realidade que igualmente parecia ao seu autor fugidia e inapreensível, principalmente no confronto com as ideias e noções que trouxera da Corte. O cotejo do diário e da história da Comissão Científica de Exploração com outros escritos de Freire Alemão deslinda estratégias, lutas e decepções que tiram da ciência esse aspecto asséptico e desinteressado, tornando-o tão palpável quanto a tinta e o papel que se convertem em carne e sentimento daquele que escreveu.

■ Bibliografia

- ALEMÃO, Francisco Freire. *Diário de viagem de Francisco Freire Alemão (1859-1861)*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011.
- KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Volume I, 12ª edição, Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza: ABC Editora, 2003.
- KURY, Lorelai. "Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem". *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 863-880, 2001.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Cidade das águas: usos de rios, córregos, bicas e chafarizes em São Paulo (1822-1901)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007
- SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo. *Nota Explicativa*. In ALEMÃO, Francisco Freire. *Diário de Viagem de Francisco Freire Alemão*. Fortaleza-Crato, 1859. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006.





Sobre os Autores

Antonio Nelorracion Gonçalves Ferreira | Doutorando em história social (Universidade Federal do Ceará-UFC), com pesquisas na área de história da saúde e da doença (ênfase na história da lepra e da loucura), interesses de investigação no campo da história das emoções, história da caridade/assistência, nos estudos da história e filosofia da ciência e suas relações.

Daniel Alencar de Carvalho | Doutorando em história social (Universidade Federal do Ceará-UFC), com pesquisas no campo das relações entre história e literatura, notadamente na obra do escritor Monteiro Lobato.

Elane Cristina Rodrigues Gomes | Doutoranda em história social (Universidade Federal do Ceará-UFC). É professora da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará-UFPA. Tem experiência na área de história, com ênfase em história do Brasil República, cultura material e ensino de história. Atualmente desenvolve pesquisas sobre a lepra e a escrita de si, em Belém-PA, no recorte de princípios do século XX.

Francisco Régis Lopes Ramos | Professor titular do Departamento de história da Universidade Federal do Ceará-UFC. Pesquisador do CNPq (com bolsa produtividade, nível 2). Possui graduação em história e mestrado em sociologia (Universidade Federal do Ceará-UFC) e doutorado em história (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC/SP). Tem experiência na área de história, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, escrita da história, tempo, literatura e museu.

Gilberto Gilvan Souza Oliveira | Doutorando em história social (Universidade Federal do Ceará-UFC). Atuou como educador no núcleo educativo do Museu do Ceará (2013-2014). Atualmente desenvolve pesquisas em torno da história do livro, da leitura, da tradução e da produção editorial.

Jaison Castro Silva | Doutor em história social (Universidade Federal do Ceará-UFC), com doutorado sanduíche (Indiana University, Bloomington-EUA). Possui experiência na área de pesquisa no meio audiovisual, com ênfase nas relações entre cinema e história, cinema brasileiro, análise de filmes e análise da imagem. Atua como professor-colaborador do mestrado em história do Brasil (UFPI). Co-coordenou o doutorado interinstitucional (DINTER) entre o IFPI e a UFRGS na área de história (2017/2018). Atualmente realiza pós-doutorado em Comunicação, dedicando-se também à teoria da história e estética, coordenando o Grupo de pesquisas Walter Benjamin – história e estética da exceção.

José Dércio Braúna | Doutorando em história social (Universidade Federal do Ceará-UFC). Atualmente dedica-se ao estudo acerca das relações entre história e literatura, com ênfase na obra do escritor português José Saramago. Nesta área de interesse, também já desenvolveu pesquisas sobre literaturas africanas, pós-colonialismo, lusofonia (notadamente na obra do escritor moçambicano Mia Couto). É também escritor, autor de obras de ficção (poesia, conto), além de ensaios acerca da produção poética.

José Maria Almeida Neto | Doutorando em história social (Universidade Federal do Ceará-UFC). Tem interesse na área de história e cidade, história do urbanismo, história das sensibilidades, história das relações de poder nos espaços públicos. É integrante do grupo de estudos e pesquisa História e documento: reflexões sobre fontes históricas. Atualmente, trabalha como professor efetivo na Prefeitura Municipal de Maracanaú-CE.

Karoline Viana Teixeira | Doutora em história social (Universidade Federal do Ceará-UFC). Possui também graduação em Comunicação Social com habilitação em jornalismo (pela mesma Instituição). Tem experiência nas áreas de comunicação e história. Trabalha com os seguintes temas: cinema, nazismo, memória, comunicação de massas e relato de viagem.

Kleitton de Sousa Moraes | Doutor em história social (Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ). Atualmente é professor da Universidade Federal do Ceará (UFC). Atuou como professor da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e do Instituto Federal do Ceará (IFCE). Tem interesse e desenvolve pesquisas nas seguintes áreas: historiografia, história das práticas letradas, história da educação, poder e crenças e narrativas espaciais nos séculos XIX e XX.

Reginaldo Sousa Chaves | Doutorando em história social (Universidade Federal do Ceará-UFC). É professor assistente da Universidade Estadual do Piauí-UESPI. São temáticas de interesse: leitura histórica de textos literários; ficcionalidade da história; teoria da história; literatura paulistana dos anos 1960 e 1970 (Roberto Piva e Jorge Mautner).

Rodrigo Alves Ribeiro | Pós-doutor em teoria da literatura (Universidade Federal de Pernambuco-UFPE). É professor no Programa de Pós-graduação em Letras (UFPE), pesquisador da Fundação Gilberto Freyre. Tem-se dedicado a estudar a relação literatura, autobiografia, memória, intelectuais, escrita epistolar, escrita da história e história do livro. Áreas de interesse: ensino de história, teoria da literatura, historiografia literária, teoria e metodologia da história, escrita da história e historiografia, história cultural, entre outras correlacionadas. É avaliador/parecerista da revista Anais do Museu Paulista: história e cultura material (Universidade de São Paulo-USP) e da revista Escrita da história. É membro associado da Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia-SBTHH.

