

18

Alejandro Crotto . Bruno Brasil . Danilo Augusto  
Carlos Eduardo Marcos Bonfá . Fabio Galera  
Flávia Bianchi . Francisco Hudson da Silva  
Jairo Macedo . João Kennedy Eugênio  
Marcela Pacheco . Oseias de Oliveira  
Patricia Maria dos Santos Santana . Vander Vieira  
Roberto Muniz Dias . Sebastião Edson Macedo  
Sid Summers . Venus Brasileira Couy  
Virgínia Boechat . Wanderson Lima



## **dEsEnrEdoS**

ano V - número dezoito  
agosto 2013  
ISSN 2175 3903

### **editores**

Adriano Lobão Aragão  
Wanderson Lima

### **editoração**

Adriano Lobão Aragão

### **conselho editorial**

Adriano Lobão de Aragão  
Alexandre Bacelar Marques  
Alfredo Werney Lima Torres  
Carlange Silva de Castro  
Cleber Ranieri Ribas de Almeida  
Fábio Galera  
Fabrício Flores Fernandes  
Herasmo Braga de Oliveira Brito  
José Wanderson Lima Torres  
Newton de Oliveira Lima  
Paulo Alexandre Esteves Borges  
Paulo Elias Allane Franchetti  
Rodrigo Petronio  
Roselany de Holanda Duarte  
Sebastião Edson Macedo

### **colaboradores**

Adriano Lobão Aragão  
Alejandro Crotto  
Bruno Brasil  
Carlos Eduardo Marcos Bonfá  
Danilo Augusto de Athayde Fraga  
Fabio Galera  
Flávia Bianchi  
Francisco Hudson Pereira da Silva  
Jairo Macedo  
João Kennedy Eugênio  
Marcela Pacheco  
Oseias de Oliveira  
Patricia Maria dos Santos Santana  
Roberto Muniz Dias  
Sebastião Edson Macedo  
Sid Summers  
Vander Vieira  
Venus Brasileira Couy  
Virgínia Boechat  
Wanderson Lima

### **capa e imagens desta edição**

Marcela Pacheco

### **contatos**

adriano@desenredos.com.br  
wanderson@desenredos.com.br

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

/entrevista

**Roberto Muniz Dias, 04**

/poesia

**Virgínia Boechat, 11      Danilo Augusto, 12      Bruno Brasil, 18**

**Vander Vieira, 22      Jairo Macedo, 28**

/prosa

**Flávia Bianchi, 33      Sid Summers, 35**

/tradução

**Alejandro Crotto** traduzido por Sebastião Edson Macedo, 38

/ensaios

**Alexei Bueno: um clássico contemporâneo, 47**

Carlos Eduardo Marcos Bonfá

**Historiança pelo bosque da memória: por uma estetização do passado, 59**

Oseias de Oliveira

**Retratos de Sade – a voz e o silêncio do marquês, 77**

Venus Brasileira Couy

**Um modernista romeriano, 115**

João Kennedy Eugênio

/resenha

**Muita retórica, pouca literatura, 169**

Wanderson Lima

/artigos

**Um viajante melancólico no meio de suas órbitas: um estudo sobre**

***Os Anéis de Saturno*, de W. G. Sebald, 175**

Patricia Maria dos Santos Santana

**O si que deseja inscrever-se: a memória do corpo na poesia gullariana, 185**

Francisco Hudson Pereira da Silva

**Nota sobre a experiência temporal hermenêutica de Paul Ricoeur em**

***Tempo e Narrativa*, 209**

Fabio Galera

/galeria

**Marcela Pacheco, 222**

# POR QUE ESCÂNDALO, ROBERTO MUNIZ DIAS?

por Adriano Lobão Aragão

Radicado em Brasília, **Roberto Muniz Dias** esteve em Teresina, sua terra natal, durante o 11º Salipi, ministrando a palestra *O príncipe, o mocinho ou o herói podem ser gays*. Mestre em Literatura pela UnB, bacharel em Direito, membro colaborador da Comissão de Tolerância e Diversidade Sexual da 93ª Subseção de Pinheiros da Ordem dos Advogados do Brasil - Seccional São Paulo. Autor, dentre outros, dos livros *Adeus a Aleto* (2011) e *Um Buquê Improvisado* (2012), é também editor da **Editora Escândalo**. Agora está lançando o seu livro de contos, *Errorragia*. Assina o blog [mixbrasil.uol.com.br/blogs/betomundias](http://mixbrasil.uol.com.br/blogs/betomundias). Apresentamos aqui uma conversa sobre seu trabalho enquanto editor e escritor.

## Adriano Lobão Aragão | Por que Escândalo?

**Roberto Muniz Dias** | Eu lembro agora do poder das palavras como “Queer” e “Armário” que funcionavam como termos pejorativos, com teor negativo. E depois como o movimento Lgbttt se apropriou destes termos para se autodefinir e para rebater o discurso intolerante ou preconceituoso. E Escândalo é reativa também, uma palavra-interjeção, expletiva que conjuga todas as nuances do que é exuberante, glamouroso, fashionista, e por que não, escandaloso. Em conversas entre Giselle Jacques, mentora e sócia da editora, e outro colega escritor, Paulo D'Bram; eles conjecturavam a respeito do que aconteceria se uma nova editora Lgbttt fosse criada. Logo a palavra: Escândalo surgiria e seria pronunciada pelos leitores. A proposta de publicar apenas literatura gay de autoria masculina inovaria em ideologia e estética. E seria temerário advogar por uma literatura gay, vez que os grandes agentes canonizadores: agentes culturais, grande livrarias, críticos literários não aceitam uma estética definidora de uma literatura específica. Mas a intenção era tirar da gavetas escritos – e por que não tirar do armário

– escritores que vinham publicando em blogues uma literatura homoafetiva de alta qualidade. Enfim, seria um escândalo. Hoje a Editora Escândalo pública livros de ficção, contos, de teor acadêmico; em breve infantis e HQs. Participamos de alguns eventos acadêmicos, feiras de livro em São Paulo e Brasília, eventos sobre diversidade e educação e, recentemente, fomos convidados para o 11º Salipi.

**Adriano** | **Além desses eventos, como tem sido a repercussão?**

**Roberto** | A repercussão tem sido es-can-da-lo-sa. Tanto da mídia quanto dos leitores, temos recebido um *feedback* bastante recompensador. O trabalho de editor não é fácil. Ainda mais quando se limita a atividade a um público leitor. No entanto, as obras da Editora Escândalo extrapolam suas fronteiras, suas pequenas ambições. Já recebemos alguns pedidos de compra de países como Portugal e México. Como uma editora pequena, controlamos nossas remessas e acompanhamos quase como um GPS para onde nossos livros são endereçados. Isso nos permite verificar quais Estados, cidades nos prestigiam com sua leitura. São Paulo tem sido nosso grande centro irradiador de nossa produção literária, tanto em compradores como de divulgadores e agenciadores. Felizmente, a Editora já está em quase todas as grandes livrarias, como Saraiva, Cultura, FNAC, Livraria da Travessa, especialmente em seus catálogos *online*. Estamos em todo o Brasil. Recordo das primeiras remessas de livros para as Livrarias Cultura de São Paulo, Brasília e Porto Alegre. Guardo emolduradas as notas fiscais de remessa na parede de meu escritório. Em relação ao público, a cada dia recebemos algumas críticas, elogios, resenhas sem pretensão acadêmica. Fato que orienta nosso trabalho e que nos estimula a continuar o trabalho, apesar de ser hercúleo. E também o contato com escritores que também nos deixa feliz porque, de alguma forma, somos pais destes novos escritores e levamos muito a sério esta paternidade. No final das contas,



estamos lutando para ampliar nossos serviços e implementar a distribuição de nossos livros.

**Adriano | O público da Escândalo é essencialmente gay?**

**Roberto** | Nosso público inicialmente era o lgbttt. Hoje alcança todos os interessados em literatura homoafetiva.

**Adriano | Enquanto editor, é complicado lidar com as diversas terminologias? Há uma preocupação editorial, por exemplo, com o devido uso dos termos gay, homoafetividade, homoerotismo, gls, lgbttt, dentre outros?**

**Roberto** | Sim, certamente. Trabalhamos com signos e significantes. Somos bichos culturais e a inscrição nominal é muito importante para as definições sociais. Não é a minoria, vez que muitos detestam os rótulos. No entanto, há uma exigência do politicamente correto, da factual nomenclatura. Por exemplo, lançamos um livro chamado: "Questão de Gênero: assistência à saúde de travestis e transexuais no nível primário" e tivemos problemas em nomear o preconceito a que esse público é submetido do gênero: homofobia. Algumas pessoas logo pediram retificação para o devido termo: transfobia. Às vezes, caímos em armadilhas pois devemos ter a atenção de não cair num essencialismo que tende a restringir um grupo, tampouco podemos amalgamar todos num só discurso, pois ainda existem minorias que sofrem duplo silenciamento dentro de um grupo. É delicado. Ainda mais quando alguns de nossos autores não gostam, ou advogam uma literatura gay. Tento agrupar as perspectivas desta escrita; de um lado uma literatura gay, que é feita por gays e uma literatura homoafetiva, que tem como cerne esta temática. Não é algo academicamente pacífico, tampouco há consenso a respeito. No entanto, eu tento me afastar da nomenclatura homoerótica, por não pensar que literatura seja classificado por causa do sexo, não sei. Enfim, as

terminologias ajudam a atestar o local de fala, mas pode restringir a força do pensamento. Embora eu goste deste essencialismo como estratégia política.

**Adriano | Como você estabelece uma diferenciação entre literatura gay e literatura homoafetiva?**

**Roberto** | Bem, depende de alguns fatores. Esta é uma classificação minha, deixemos claro. Para a literatura gay, estabeleci que necessariamente gays a escrevam e que para a homoafetiva, não necessariamente. É apenas uma convenção minha para alocar aqueles que não advogam de uma literatura de estética homossexual.

**Adriano | E o que definiria uma literatura de estética homossexual?**

**Roberto** | Pergunta difícil, vez que nenhuma instituição canônica reconhece tal estética. Para eles existem autores homossexuais, ponto. No entanto, eu afirmo que existe uma apropriação histórica do que não foi permitido a esses autores, àquela época, e que hoje fica mais fácil de assinalar uma escritura gay por conta de temas, lugares, espaços específicos, sentimentos, e o que o professor Denílson Lopes alcunhou de homotextualidade. Talvez apenas um gay a perceba, no entanto, é um sentimento ou uma estrutura afeita a uma transgressão do espaço heterorreprodutivo, do preconceito, do silenciamento histórico a que foram submetidas as mulheres, por exemplo, - vide o livro de Cóim Tólbín, Amor em tempos sombrios, que relata a vida clandestina de alguns autores e como esta tendência à clandestinidade enriqueceu suas escritas; como o fato de velar sua real sexualidade se misturando ao sangue da sua pena.

**Adriano | Por ser uma editora voltada para um público específico, a Escândalo enfrenta preconceitos e segregação?**

**Roberto** | De forma alguma, temos tido uma excelente recepção do público de uma forma geral. Nossos livros extrapolaram a fronteira do que havíamos estabelecido. Como falei anteriormente, fomos convidados para participar de um evento tradicional de literatura em Teresina. O público participou atentamente e com interesse no assunto. Mas esperamos que todos leiamos mais.

**Adriano** | **Poderia comentar um pouco sobre o tema abordado?**

**Roberto** | Levamos para debate o meu último livro intitulado: “O príncipe, o mocinho ou o herói podendo ser gays”, tecendo comentarista sobre a análise do discurso embutidos em contos de fadas tradicionais - demonstrado como estes viabilizam estereótipos de uma cultura heteronormativa - e analisando casuisticamente dois livros de literatura infantil com temática homoafetiva. O debate enveredou por questões teóricas e empíricas de como lidar dentro da sala de aula com a temática de diversidade sexual.

**Adriano** | **E enquanto escritor, como você se envolveu com a literatura?**

**Roberto** | Remonta lá a época na Uespi, na qual um grupo idealizou uma revista de poesia chamada Amálgama. Lembra-se, professor Adriano? Contribuí com duas poesias. No entanto, apesar de não se na verdade o verdadeiro *start* de minha atividade como escritor, fora a atmosfera da Universidade Estadual do Piauí que proporcionou os primeiros passos para a escritura. Professores como Eliomar Ferreira e Elite foram estimuladores da produção dos primeiros contos. A partir da aí, não parei mais de escrever. Fazendo as contas, está história já tem quase 20 anos. E foi nesse tempo que vocação e talento surgiram como instâncias desafiadoras, tal como Clarice Lispector uma vez se questionou. Hoje vivo a escrever e ajudar aos outros escreverem.



**Adriano | A Amálgama foi um ponto de partida significativo para diversos alunos da Uespi. Lembro que editávamos com recursos bastante precários, utilizando fotocópias para produzir os exemplares... Como você vê o escritor Roberto Dias hoje?**

**Roberto** | Eu me cobro muito. Estou sempre buscando a opinião alheia, um comentário. Hoje eu penso que tenho algo a dizer, uma poética política e por isso me preocupo com o que digo, o que escrevo. Antes parecia diletantismo, algum desabafo. Mas quando recebo um comentário de que minhas palavras tocaram de certa forma uma pessoa – como aconteceu recentemente de eu relatar um sentimento – e isto parecer um propósito, uma teleologia eu me alegro. Sinto que de alguma forma, especialmente para aqueles que te acompanham, suas palavras são bálsamo diário para curar algum tipo de enfermidade. Quanto ao Roberto, vejo que o trabalho de escritor é bem mais difícil do que se imagina. É uma preparação diária com os processos de autoconhecimento, pertença e crítica social. Cada vez me sinto como parte de algo a ser construído mesmo que seja no silêncio do meu quarto, debruçado sobre livros ou sobre o teclado. Ainda faltam muitos projetos para este escritor se firmar neste mister. Quero ainda escrever peças de teatro, roteiros, um grande e grosso romance – uma fissura minha, quase idiota – e ler mais dos contemporâneos e dos grandes clássicos. Eu me vejo ainda muito cru, preciso ler e estudar mais, escrever mais.

**Adriano | Quais escritores mais te influenciaram?**

**Roberto** | Minhas leituras iniciais foram José de Alencar, Eça de Queirós, Fernando Pessoa. Depois li muito Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu e alguns órgãos de Virgínia Woolf, Wilde. Hoje em dia, muita leitura específica e autores gays.

**Adriano | O que mais atrai é o universo intimista desses autores?**

**Roberto** | Certamente. Ou como diria Lispector: o melhor está nas entrelinhas. A criatividade de autoria e personagens de Pessoa e o fluxo de consciência de Woolf. Tudo isso me fascina por demais.

**Adriano** | **E a Escândalo? Quais os próximos passos?**

**Roberto** | Recentemente realizamos nossa primeira festa literária, com lançamento dos livros Maré Vazante, de Alexandre Willer Melo; Loveless, uma coletânea de contos de um concurso literário que realizamos e o mais recente livro de Giselle Jacques, O livro de Alexia. Já para o segundo semestre, estamos com lançamentos já em processo, o livro Questão de Gênero: assistência à saúde de travestis e transexuais no nível primário; meu livro de contos, Errorragia e outro de ainda em fase de finalização. Estamos também com o processo de inscrições para o concurso cultural de contos: Homossilábicas, vol.3, que saíra também até final do ano. E esperamos pelos convites de alguns eventos que estão acontecendo com maior frequência sobre questões de sexualidade e diversidade de gênero. Então, estamos em franca atividade!

---

**Adriano Lobão Aragão** é poeta, romancista e assessor pedagógico da editora Saraiva. Autor de *Os intrépidos andarilhos e outras margens*, dentre outros livros. Um dos editores da **dEsEnrEdoS**.

## 2 poemas de **Virgínia Boechat**

### **Boletim da madrugada**

Hoje à noite a fumaça encheu toda a casa  
eu queimei todo meu desejo de jantar e amanhã  
às cinco da tarde as pessoas gritarão pelo centro  
embaixo de cavalos não letais lacrimejantes  
eu tenho uma aula sobre romantismo a preparar  
e acho que não sei mais dormir

### **Moonwalk**

lua cheia na ilha do governador  
em 1983 à porta fechada não ninguém mais  
entra neste quarto ninguém mais cabe  
além de nós seis nosso sigilo  
mais apagar a luz a agulha que oscila  
e segue o veio no vinil

o aniversário do Bruno faz com que seja julho  
e seja 1983 quando dançamos no escuro  
e quando andarmos para trás  
se a gravidade estiver menor  
que na terra

sendo 1983 não  
não entendo que aos trinta e um  
a infância olhe pela janela deste quarto  
e seja eu quase  
uma estranha aos cinco anos  
com cinco outros meninos  
sem peso diante da música

mais ninguém entra além de nós  
ninguém mais cabe no espaço  
que é antes do chão  
fechado na ilha de 1983 onde somos  
seis crianças

---

**Virgínia Boechat** nasceu em Belo Horizonte, em 4 de setembro de 1977. Viveu muitos anos no Rio de Janeiro, com passagens por Luanda, São Paulo, Aveiro, Lisboa, e pelo Rio Grande do Sul. É Doutora em Literatura Portuguesa pela USP, e trabalha como professora, pesquisadora e revisora. Publicou seu primeiro volume de poesia, *Prelúdio para arco e flecha*, em 2008, e se dedica atualmente à preparação do seu segundo livro.

# Ataque de Tubarão

poemas de **Danilo Augusto**

## **As pernas de uma bailarina parecem patas de um cavalo**

As pernas de uma bailarina parecem patas de um cavalo  
As pernas de uma pequena bailarina parecem patas de um cavalinho  
Isso é verdade, você pode procurar as imagens  
Mas cuidado. Se você já não souber  
O que uma bailarina é, não vai encontrar  
As pernas que parecem patas de cavalos  
Ou cavalinhos

## Consiste em prendê-lo em cola

Um rato

Uma forma

De matar rato

Consiste em prendê-lo em cola

Uma vez preso irá morrer

Pelo cansaço por uma pancada

Você vê um rato preso

Se devota por inteiro

À sua vida

Em um desespero sem reservas

Um vendo os olhos partirem continuou

Outro comeu aquilo e foi se expelindo

Junto com as fezes sabe em que insânia

Até não restar nada até não restar nada porque

O que restasse é vontade de viver é Graças

à Vida que ficou

Você diz

Que essa vida vale menos

Você tem provas?

A gazela

Disparada pelo leão

Sobreviver

Até quando a boca

Fecha-lhe com os olhos ao mesmo instante

E mesmo antes

Quando as patas lhe caem por cima



Ela se paralisa você não vê  
Ela se debater ela está dormindo  
Você poderia dizer  
Se o leão já não tivesse  
Começado a se alimentar  
Por quê? O sono  
Vem como droga na veia do condenado?  
A paralisia um presente o arrebatamento por trás  
Daqueles olhos? Dormir não ver essa dor  
Não é minha ela diz o rato não diz nada  
Ele ensina tudo isso  
É meu  
A dor as fezes as tripas o olho que se separou o que ficou de mim e o que irá ficar  
Eu vou estar vivo eu não aceito  
Um morre na selva outro na cozinha da sua casa

## Ataque de tubarão

Porra, um ataque de tubarão, amor

Aonde?

Na Jamaica

Iai?

Matou um pescador...

Ah não, ele não morreu não

Ah não, ele morreu sim

## Eu queria acreditar em você

Eu não pergunto o que o Bem é quero saber  
você diz mesmo que aqui dentro você quer dizer  
mesmo que somente aqui dentro será recompensado  
a gente saberá se sentir melhor talvez você  
quisesse dizer feliz você queria dizer não  
acredito no céu lá mas aqui

acontece que

eu cresci em algum lugar na mão de outras pessoas as coisas  
doem contra a minha vontade fazer sofrer é algo que apenas deixamos acontecer  
talvez preservando a si talvez para se preservar da infelicidade você poderia dizer  
o mais justo é o mais feliz na doença ele é aquele que se consola  
além do mais ele é aquele que se sabe justo eu queria  
acreditar em você

achei me justo até a vergonha e me envergonhei você espera  
a recompensa de um sorriso dentro da sua cabeça? dobrar  
me sobre mim mesmo quem ousaria dizer justiça de mim?  
você tem provas? o corpo jovem se crê herói ou justo depois descobre  
a melancolia a razão apenas algo novo que ele não podia saber  
ou não descobre continua justo do coração a mão  
não compartilha com o coração suas razões você confundiu  
justiça e felicidade porque você busca ser justo para ser feliz  
mas na verdade você busca apenas ser feliz eu queria  
acreditar em você

2 poemas de **Bruno Brasil**

**Cochilei no metrô, cheguei a babar e sonhei**

Galpões, pavilhões, depósitos

Sortes e sortes de gentes e gentilezas

Aníbal, livreiro

Das Graças, chefe de enfermagem

Marçal, estivador

Bienvenuto, escultor

Almeida, padeiro

Lorena, assistente social

Cardoso, ladrão

Fontes, vigilante noturno terças, quintas e sábados, terceirizado em repartição pública municipal dias de semana pela manhã, estudante de direito em curso à distância, goleiro reserva do Pindorama de Porto Seguro

Vilaça, vidraceiro

Silviano, microempresário no ramo de autopeças

Borges, frentista

Schmidt, concursado da Petrobrás

Silveira, sonegadora

Nascimento, simpático

Narizes sangrando, bilhetes partidos

Fados balançantes, entoados no metrô às 19

Sonhos com torcicolo

Últimos que são mesmo

Últimos

## Contra capa

malacos não levam grana, ficam confusos e tentam baleiar gerente de posto  
após balada, fura sinal, bate em caminhão e acerta poste no centro  
empresário reage a assalto, bandido erra tiro e atinge comparsa  
operários denunciam trabalho escravo em construtora da capital

organizadas não dão trégua nem na páscoa: 2 ônibus quebrados  
maníaco do fusca amarelo volta a atacar: carro agora é verde  
morre de desgosto um dia depois do filho: bala era para ele  
polícia alerta para perigo nas estradas durante o feriado

PM atende queixa de som alto e se surpreende: dois mortos  
marcha pela paz termina com empurra-empurra e 11 feridos  
bomba caseira assusta funcionários de prédio comercial  
transtornado chuta cabeça do cobrador na radial oeste

comemora divórcio com fotos da mulher nua na internet  
injeta café com leite no lugar de soro e mata idosa  
por amor, molha o corpo com querosene e atea fogo  
cadáver com marca estranha causa confusão no IML

na capital uma morte violenta a cada 10 minutos  
não reage a assalto, entrega celular e é morto  
vovó do crime "empregava" até amigos dos netos  
vergalhão fura cabeça e deixa operário tarado

"filho que deveria enterrar a gente", diz pai  
defende a honra da mãe com facada no pescoço  
pizza cheia de azeitona: 5 baleados na pizzaria  
atropela menor, tenta socorrer e é linchado

planeja morte da filha para ficar com genro  
flagrado, estelionatário sorri para câmeras  
esquema de clonagem de placas desmontado  
corpo sem identificação aparece em córrego

faz avó cheirar cocaína por pura diversão  
planta maconha e diz: "é para fazer chá"  
instala câmera e flagra babá agressora  
instala gato Net e morre eletrocutado

mutilava vítimas e congelava pedaços  
calouro em coma por trote violento  
oferece propina a PM errado: cana

na baixada um estupro a cada hora  
fim de semana violento: 14 mortos  
intimida com faca e se dá mal

ossada misteriosa descoberta  
racha termina em tragédia  
presundo aparece boiando



recém-nascido é roubado  
chacina na madrugada

bope passa o rodo  
estupro coletivo

ponto

final

.

---

**Bruno Brasil** pesquisa imprensa  
alternativa. É pai. Não gosta de lavar  
louça. E-mail: [brunolsbrasil@gmail.com](mailto:brunolsbrasil@gmail.com)

## 5 poemas de **Vander Vieira**

### “Janelas”

Passarei eu a vida a olhar pela janela defronte da loja de panquecas  
com uma imagem no olhar a espera da correspondência física  
a tal imagem – a passar do outro lado da rua?

(Penso que essas calçadas calcadas de lembranças tão de amor  
não seriam sádicas o bastante a ponto de me colocar na visão  
imagens que não fossem de realidade)

Passarei eu meus dias a fitar num horizonte distante um sol apagado –  
um sol que, sugado pela veia do tempo, secou ao pé de uma mãe que  
[chorava o filho natimudo?

(Penso que devem haver mares por navegar que tornem o corpo  
[novamente apto  
a suportar o devir dos dias enquanto na alma um alento qualquer  
mantém acesa uma vontade de mais)

Passarei eu a vida a olhar por janelas de possibilidades,  
umbrais de acasos, a esperar que a caminho do posto de gasolina  
eu encontre comigo mesmo revestido de amor?

(Penso que... não, não quero pensar, o que eu quero é sentir – e passar)

## “Desmedida”

Os restaurantes de gente  
não têm na entrada o preço da carne:  
erro na medida do prato  
que pesa demasiado:  
pago na conta mais do que devia  
e mais do que podia.

Ao entardecer,  
no mesmo restaurante de gente,  
peço uma xícara de café e até na cafeína sou malogrado:  
medem mal a medida do pó  
e acabo por tomar um chá de água com açúcar.

Antes de dormir, absorto  
(re)penso:  
como tenho medido mal a vida...  
sobra sempre a sensação de medida errada no viver,  
como um descompasso de coração (só que pra vida não há marca-passo).

Continuo absorto, continuo pensando:  
por que eu?  
por que em mim se instalou a desmedida?  
Logo eu, o experimentador de sabores e desamores do acaso,  
o transeunte dos dogmas éticos,  
o fiel que dorme enquanto fala o sacerdote,  
o amante das palavras mais escorregadias,  
o encanador que vê pingar o fio dos dias, gota a gota,  
na torneira do tempo  
sem se atentar em pôr baldes que contenham o vazamento;  
eu, o jovem que acredita nos amores,  
mesmo nos que trazem dissabores,  
que vê na dor, beleza,  
na ilusão, refúgio,  
no ser, angústia.  
A esse eu de adjetivos, o que falta?  
Curso de etiqueta? de culinária?  
boas maneiras nas intenções?  
um curso de conveniência em meio a convenções?  
Não sei, falta.  
Não sei, e se soubesse, o que saberia?  
Se soubesse, não faria poesia;  
não haveria falta, dor, vontade de delimitar os espaços,

tropeços em meio a danças  
ou ímpetos madrugais vazadores de solidão (essa pantera!).

Talvez seja pura quimera,  
coisa de alfaiate, topógrafo ou cirurgião, essa coisa de medida.  
Em todo mundo falta, em todo mundo sobra.  
E se o mundo fica mais bonito a meia altura,  
olhando dos extremos se vê de forma expressionista.

É de vanguarda a deformação por opção e a falta de ideal na sensação.

A arte é o rebento do estranho.  
A vida é sem medida.  
A fita métrica só mede o rebanho.  
O viver é bacía; é ardida a poesia.

## “Consolo”

Estou dorido. Uma terrível dor nas costas; é o que sinto.  
Não só nas costas, em todos os músculos do corpo;  
como se tivesse passado o dia a trabalhar ou a jogar futebol.  
Mas não falo somente dessas simples dores de meio-atletas.

Redigo: TODOS os meus músculos precisam convalescer.  
Sim: amanhã ao acordar farei um belo alongamento;  
depois, uma maravilhosa caminhada à beira-mar;  
depois, ainda, quem sabe uma pedalada na orla do mangue...

Mas minhas dores não serão afagadas por gestos tão poucos.  
Ah, uma academia que me tire esses pesos todos,  
todas essas tensões deixadas junto ao suor nas esteiras...  
Ledo engano, poeta, ilusão trega...

Dessa vida sedentária – no seio de uma sede – e de dores insones, fica um  
consolo: segundo Leminski, tenho sido muito mais elegante.

a iminência de romper  
a rotação conjunta  
a relação contínua  
da putrefação em frevo  
na baía de choques  
casualmente  
incipientes chamas de causas insipientes  
criando um nó –  
cai sem querer  
um pote de  
silêncio;

precipita o sopro  
para longe  
soltando o abraço  
natimudo  
de afeto que outrora  
se viu  
em brasa;

vai  
ao longe  
usando de farol a lua  
de Augusto  
cuide-nos  
toda a relva imaginária  
que aquece a angústia  
e a torna palatável  
assim como o conhaque;

o conhaque que botava Drummond comovido.



um sonho não pede endereço nem anota telefone  
não quer levar pra jantar, não leva até em casa, nem tampouco diz que ama

o sonho goza  
o gozo maior possível de sonhar

pela porta dos fundos tateia o prazer sobremaneira estendido  
quase tem câimbras de tanto flexionar o fio das sensações sublimes  
insustentavelmente leve regozija a possibilidade mais extrema de querer

seria possível ver as entranhas desse arco-íris a nos jogar escadas?

pula pra borda e segura o rabo do foguete cintilante que vai partir  
pensa no medo como o medo de o ter, e queira qualquer canção mutante

um sentido estético pode por ao chão o prédio do concreto preto

bebe com fervor a volúpia encerrada na escuridão do peso que ameaça despencar  
bebe mais ainda a leveza que pode voar e deixar uma desconunal sede  
impossível prever donde saíra a próxima palpitação ingênua  
que fere os valores da rés do chão incrustada de fossa negra e ancestral

queria estender diante da minha vereda um sonho verde como o olhar do mar  
leve renunciaria ao real possível dando fim à cadeira vaga tão antiga  
[posta diante de mim

---

Sou (José) **Vander Vieira** (do Nascimento), mineiro do interior, 24 anos, residente em Vitória/ES. Jovem poeta, músico e estudante de Filosofia na Universidade Federal do Espírito Santo, escrevo no *tumblr* “O Caso é o Ocaso” (<http://ocasoecaso.tumblr.com/>) e já escrevi para as revistas Samizdat e dEsEnrEdoS, além de contribuir com o programa “Poetas no Espaço – Poesia Coletiva” da Rede Cultura Jovem de Vitória.

## 5 poemas de **Jairo Macedo**

essa gente que toma um café  
nos cafés da cidade

um cafézinho quente pra relaxar  
os dias quentes

pra onde será que elas vão  
quando o mundo explode

e é preciso novas frases  
porque as antigas bateram em retirada?

essas pessoas e suas canelas finas  
pra onde elas correm

quando o mundo explode e embaralha  
as palavras?

porque pra fugir é preciso  
estar em algum lugar

essas pessoas que flutuam por aí  
onde será que elas estão?

o cinema

a garota

o Centro da capital

os centros culturais

o calor do sol

as caminhonetes duplas

passam rente ao meio-fio

e espalham as águas da noite passada

sobre o último pedestre dessa cidade

que sou eu.

## abriu o placar

aos 40 do segundo  
quem abriu os olhos  
fixou-os sobre os  
flancos laterais  
em que a felicidade passava  
abertamente distraída  
desmarcada  
descalça  
correndo em possibilidades  
usando o peito dos pés  
da vizinha ao lado  
aquela mesma que abria  
a porta nessa manhã  
deixando cair a chave  
descuidada  
pra você.

## as sete estações do trem de hidrolândia

não viajar,  
apenas se deslocar  
perder-se em tempo e espaço  
feito o baudelairiano de apartamento  
que é.

suar na entrada de parques aquáticos  
assistir grandes jogos de alambrado  
errar a esquina, coçar a cabeça  
flanar em calçadas estreitas  
e semáforos longos

leve como um ônibus metropolitano  
de linha  
amarelo  
barulhento  
e velho,  
muito velho.

quando nasci,  
as paredes de meus pais eram brancas  
e entre paredes brancas  
eles ainda definham distraídos,  
sem problemas.  
não havia gênios naquele tempo  
estes eram figuras de almanaque  
saltitavam em calçadas largas  
ainda inexistentes em nossa cidade  
seca de tudo.  
esses pais de província  
todos eles  
passavam passam passarão até o fim,  
sem dilemas de ordem estética  
ou estóica  
sem que tudo que se crie  
tenha peso e valor  
que se apressam os imbecis  
e eu  
para medir.

---

**Jairo Macedo** é jornalista. Nascido e criado em Goiânia, hoje reside em Brasília. Ainda inédito em livro. Comanda a microeditora Maldita Cafeína e publica leituras e escritos em [malditacafeina.tumblr.com](http://malditacafeina.tumblr.com)

# COMO UMA CANÇÃO DO OASIS

Flávia Bianchi

Ela era como uma canção bem escrita. Todas as notas em harmonia. Nada a mais nem a menos, tudo no seu exato lugar. Como... como uma canção do Oasis! Era assim que pensava nela. A silhueta de Anita marcava suavemente suas linhas delicadas e certeiras, como uma obra de arte bem produzida. O charme, como a beleza, lhe era nato. O cabelo, geralmente preso em cima da nuca, deixava uma mecha caída no rosto. O destino daqueles poucos fios geralmente era atrás da orelha direita, pequena e delicada. Gostava de vê-la colocando a mecha em seu lugar e sonhava em fazê-lo um dia, embora soubesse que jamais o conseguiria com tanta delicadeza. A voz fina e baixa dava vazão a suas opiniões fortes e argumentos incontestáveis, que contrastavam com seu corpo pequeno. Como podia ser dona de pensamentos tão bem construídos quando se era tão frágil fisicamente? A verdade é que a moça encantava Rodrigo de uma maneira inexplicável, como se ela fosse o mais perto da perfeição que se poderia chegar.

Anos de deslumbramento secreto se passaram até que o rapaz, enfim, resolveu dar um basta na situação após concluir que a vida é muito curta para se olhar de longe uma pessoa que poderia ser o grande amor de sua vida. Tomado por uma coragem que somente atinge àqueles que não têm nada a perder, o rapaz decidiu virar o jogo e, no dia seguinte, o encontro finalmente se deu. Anita atravessou distraidamente a porta da faculdade, como fazia rotineiramente, e deu alguns poucos passos, até que as pernas de Rodrigo começaram a se movimentar como se tivessem vida própria. Sem controle sobre o próprio corpo, o rapaz se viu parado diante da pessoa que poderia ser a mãe de seus filhos, a paixão de uma vida toda,

aquela que mudaria sua história e definiria seu destino. Envolto em fantasias sobre o futuro com Anita, Rodrigo não notou quando seus lábios começaram a se abrir sem aviso prévio. Atônita, a moça ficou imóvel, sem saber como se portar diante daquele desconhecido que via diariamente, e que agora se encontrava parado em sua frente. Da boca de Rodrigo, as palavras saíram sem sua permissão. O rapaz apenas se deu conta de que tinha falado algo quando seus próprios ouvidos desavisados escutaram a frase solta no ar:

– Sabe aquela canção do Oasis...? Aquela que se chama Champagne Supernova... conhece?

Tomado pela ansiedade e finalmente recobrando a consciência, Rodrigo sentiu que o chão lhe foi tirado dos pés quando obteve a resposta daquela boca que, um dia, tinha sido seu grande desejo.

– Do Oasis? Provavelmente não... não gosto deles.

Cessada a marcha nupcial que tocava em sua mente, Rodrigo reparou que, de perto, Anita não era mais do que uma moça comum. Sem graça, até. Ele diria que, com um pouco de esforço, era possível notar que a menina era quase feia. O que tinha visto nela mesmo? Não lembrava. Depois de incômodos segundos em silêncio, a moça perguntou confusa:

–... Por quê?

Virou as costas para Anita sem lhe dar qualquer resposta e começou a andar refletindo sobre o tempo que havia desperdiçado pensando em uma garota que nem bom gosto musical possuía. Deu o play no aparelho de música e percebeu que se sentia livre. Era só mais uma cegueira passageira.

---

**Flávia Bianchi**, 20 anos, é estudante de jornalismo com um pé na literatura. O casamento das duas linguagens é o resultado de sua escrita. Mantém o blog [oextradoordinario.com](http://oextradoordinario.com) que, entre outras coisas, é o seu desabafo literário.



# DECORAÇÃO NO TETO

Sid Summers

Há exatos quatro dias, fui acordado umas quatro ou cinco vezes pelos ruídos dos trovões. Se aquele era o som das bufas celestes, alguma coisa havia sido muito mal digerida. Suponho que o chef que preparou tal receita era um humano. A natureza conseguia ser mais barulhenta que meu irmão músico quando tentava tocar violino ou trompete sem que “os instrumentos gostassem dele”. Os trovões eram bem mais agradáveis, claro. E mais brilhantes também. Com eles... Eu conseguia dormir.

A porta do meu quarto é de madeira. Sobre ela descansa diversas camadas de tinta cinza que foram se sobrepondo com o passar das décadas. É uma casa antiga que lembra um castelo. Quase em ruínas também. Com os relâmpagos a porta se transformou em amplo refletor. A iluminação de um lindo espetáculo proporcionado pela ferocidade do céu.

Eu estava encolhido sem lençol, aproveitando o frio raro de Salvador. Peguei no sono sem perceber e fui acordado por outro estrondo. Não sei qual reunião de vogais e consoantes produziria fonemas semelhantes. Teria O, W, T e R, certamente. O resto... Não sei. Se Rimbaud fosse brasileiro e estivesse vivo eu lhe perguntaria. Mesmo que nesse momento eu não tivesse a certeza de que eu mesmo estava vivo. Acredito que a memória individual carrega em si traços da memória da espécie. Acho isso bem a cara de Jung e não sei se isso se relaciona de algum modo a sua teoria do inconsciente coletivo. Mas isso explica o misto de medo e admiração que todos sentimos em noites chuvosas.

Voltando ao momento presente, eu estava fitando o céu cinzento e sentindo a energia invisível e inominável que envolve meu bairro, suas casas velhas, impregnando a tudo como um perfume sutil que paira no ar e

transforma tudo numa fotografia antiga. Essa atividade inútil, mas prazerosa, durou alguns minutos. Aproveitei o máximo que pude antes de me dirigir ao meu quarto.

As paredes de casas quase centenárias são mais largas do que as paredes de casas jovens. A quantidade de madeira também é significativamente maior. Há nelas alguma umidade e um charme meio decadente que nos salta aos olhos. Retrocedendo pouco mais de meio século nos domínios do deus Cronnos teríamos uma bela visão, suponho. É um lugar aconchegante e confortável para descansar o rabo. Os vizinhos mais velhos me falaram de proletarização. Não sei se eles sabiam que eu era um dos proletários dessa nova geração.

Madrugadas dominicais antecedem a rotineira sequência dos eventos diários. Dos quais, nisso me incluo, a grande maioria está de saco cheio. Do meu trabalho só me interessa pelo salário. Hora de deitar, fechar os olhos e descansar para abri-los novamente na freneticidade do arrebolo do amanhã. Eu nem pensava em tomar banho. Até pensei em me masturbar antes de dormir. Mas só até antes de ver as centenas de cupins desbravadores que dividiam geograficamente o teto do meu quarto em seis grupos de bandeirantes. No meu quarto está a maior parte do que possuo materialmente. Roupas, livros, móveis, bugigangas, quadros... O cardápio predileto desses pequenos insetos.

A madrugada guardava, oculta em sua cartola, uma aventura imprevista para mim. Eu não tinha veneno. Resolvi usar a vassoura. Os varri enquanto eles caíam como meteoritos incandescentes sobre minha plantação. Na verdade, era apenas minha cama. Os pisoteei ignorando o carma de tais ações. Não dava pra pensar em nenhuma vida vindoura. Eles não desistiam fácil. Decidi me munir de uma arma mais pesada. Tirei meu isqueiro de cozinheiro do bolso e me pus a queimá-los no teto. Não sei se eram eles ou eu quem resistia. Entretanto, sei que nossa luta não demorou menos do que uma hora.

Inopinadamente eles resolveram entrar em fila indiana num orifício da parede. Nessa hora cogitei em segredo a possibilidade de que algum ouro ser com inteligência superior os controlasse. Talvez um alienígena ou um humanóide de outro planeta, o que não deve ser muito diferente de um alien. De qualquer modo, era mais viável economicamente os retirar e os enviar a outro ponto de coleta naquele instante. Eu não estava disposto a desistir da luta, assumindo o risco de ser pulverizado por algum raio oriundo de arma desconhecida. Ou era só uma comunicação cupinesca não descoberta pelos humanos. Ou apenas desconhecida por mim.

Tomei outro banho. A água parecia ainda mais fria com o frio ambiente. Despertei. Seria quase hora de acordar se eu tivesse conseguido dormir. Venci os cupins numa batalha épica enquanto vencia o sono, sem perceber e contra a minha vontade. Então... Resolvi escrever isso. E percebi que novas manchas, além do mofo, adornam meu teto agora.

/tradução

6 poemas de

**ALEJANDRO CROTTO**

In Abelhas (2009). Buenos Aires: Bajo La Luna.

traduzido por **Sebastião Edson Macedo**

### **PEÇO MEU POSTO**

Esfrega em meus olhos hortelã e neve, e com as unhas  
que há pouco raiaram de laranja as nuvens  
desfolha-me as crostas, risca o óxido;  
toma-me de ombros, escova-me  
no limão de gomos ácidos, e com teu limpo  
sopro alivia o ardor enquanto me fazes de novo.  
Porque peço meu posto, despertar.

### **PIDO MI PUESTO**

Frotá en mis ojos menta y nieve, y con las uñas  
que hace un rato rayaron de naranja las nubes  
desprendeme las costras, rascá el óxido;  
teneme de los hombros, restregame  
en el limón de pulpas ácidas, y con tu limpio  
soplo aliviá el ardor mientras me das de nuevo.  
Porque pido mi puesto, despertar.

## AS POMBAS

É preciso calçar rápido as meias  
porque o piso de pedra está frio; na cozinha  
tomamos leite, pão com manteiga e mel,  
depois saímos para caçar pombas  
com nosso rifle de ar comprimido,  
meu irmão e eu com menos de onze anos  
e com botas de borracha, camisa xadrez grossa e balas  
no bolso - duas ou três,  
as próximas a usar, vão na boca.  
Vamos deixando pegadas na geada que começa a derreter,  
vamos alerta entre os ramos dos plátanos,  
os altos eucaliptos, a nogueira, as casuarinas,  
os álamos do haras, o tanque,  
um tiro cada um, caminhando,  
apontando aqui e acolá as copas do outono.

Depois, detrás da lavanderia, entre as frutíferas,  
as depenamos e as destripamos:  
sustentando com a canhota o peso tépido  
vamos arrancando as penas com a outra,  
as mais compridas e duras na calda e a asa,  
as fáceis do peito, as curtinhas  
e escuras das costas, as mais suaves  
nos flancos, na axila debaixo das asas;  
vão ficando pela erva emboladas para o lado do vento,  
coladas nas mãos, suspensas no ar  
quando se redemoinham de repente;  
depois vamos esvaziando o corpo, muito menor  
agora em relação à cabeça: primeiro o bucho,  
às vezes com sementes de girassol intactas que se podem comer,  
apenas azedas, e enfiando com força os dedos até em cima  
onde termina o externo, girando-lhes  
dentro do corpo ainda quente, agarrando e puxando para baixo,  
arrancamos os longos intestinos e a pança, tiramos os pulmões  
como uma esponja rosa colada às costelas,  
os rins, o fígado, o quieto coração,  
que os cães físgam sem que toquem  
o chão; na torneira lavamos as pombas  
e lhes cortamos a cabeça, as amarramos  
erguidos em um banquinho de pernas a um arame até a noite.

As mãos queimam por causa do frio da água,  
brilham os corpos no ar, ao sol; a vida  
é material, e a matéria  
é difícil, sagrada.

## **LAS PALOMAS**

Hay que ponerse rápido las medias  
porque el piso de piedra está frío; en la cocina  
desayunamos leche, pan con manteca y miel,  
después salimos a cazar palomas  
con nuestro rifle de aire comprimido,  
mi hermano y yo con menos de once años  
y con botas de goma, camisa gruesa a cuadros y balines  
en el bolsillo –dos o tres,  
los próximos a usar, van en la boca.  
Vamos dejando huellas en la helada que empieza a deshacerse,  
vamos alerta entre las ramas de los plátanos,  
los altos eucaliptos, el nogal, las casuarinas,  
los álamos del haras, la pileta,  
un tiro cada uno, caminando,  
señalando de a ratos las copas del otoño.

Después, detrás del lavadero, entre frutales,  
las desplumamos y las destripamos:  
sosteniendo en la izquierda el peso tibio  
vamos sacando plumas con la otra,  
las más largas y duras en la cola y el ala,  
las fáciles del pecho,  
las cortitas y oscuras de la espalda, las más suaves  
en el flanco, debajo de las alas en la axila;  
van quedando en los yuyos enredadas hacia el lado del viento,  
pegadas en las manos, suspendidas del aire  
cuando se arremolina de repente;  
después vamos vaciando el cuerpo, mucho más chico  
ahora en relación a la cabeza: primero el buche,  
a veces con semillas de girasol intactas que se pueden comer,  
apenas agrias, y metiendo con fuerza los dedos hacia arriba  
donde termina el esternón, girándolos  
dentro del cuerpo todavía caliente, agarrando y tirando para abajo,  
arrancamos los largos intestinos y la panza, sacamos los pulmones  
como una esponja rosa pegada a las costillas,  
los riñones, el hígado, el quieto corazón,  
que los perros atrapan sin que toquen

el suelo; en la canilla lavamos las palomas  
y les cortamos la cabeza, las atamos  
subidos a un banquito de la pata a un alambre hasta la noche.

Las manos queman por el frío del agua,  
brillan los cuerpos en el aire, al sol; la vida  
es material, y la materia  
es difícil, sagrada.

## **DO QUE ABUNDA O CORAÇÃO FALE A BOCA**

Neste vivo sal permaneçamos o que queima  
sem consumir; nesta levedura  
que dos ossos secos saca abelhas, mel  
multiplicado; nesta seiva  
que no bosque do peito  
irriga um coração de carne  
e desperta os olhos  
com sua corrente limpa,  
e a remontemos  
deixando-nos  
no fermento de suas uvas cada  
dia. Do que abunda  
o coração fale a boca.

## **DE LO QUE ABUNDA EL CORAZÓN HABLE LA BOCA**

En esta viva sal quedémonos que quema  
sin consumir; en esta levadura  
que de los huesos secos saca abejas, miel  
multiplicada; en esta savia  
que en el bloque del pecho  
irriga un corazón de carne  
y despierta los ojos  
con su corriente limpia,  
y remontémosla  
dejándonos  
en el fermento de sus uvas cada  
día. De lo que abunda  
el corazón hable la boca.



## **DELFINA**

Estou sentado à porta de casa  
em silêncio, faz tempo. Olho  
sem ver: está pesado, lentamente  
muda de cor os semáforos.

Me toco; é a hora  
em que a noite começa  
a clarear, cruzo a rua.

## **DELFINA**

Estoy sentado a la puerta de casa  
en silencio, hace rato. Miro  
sin ver: está pesado, lentamente  
cambia el color en los semáforos.

Me paro; es la hora  
en que la noche empieza  
a clarear, cruzo la calle.

## CHACO

A um deserto queimado de baraunas  
e de terra ressequida, esburacada  
pelo calor, fomo-nos um janeiro:  
levávamos rosário, sapatilhas, utensílios,  
éramos cinco homens, um cura, três mulheres,  
dormíamos ao lado de uma escola rural  
sobre um inverossímil acoplado de um caminhão,  
abandonado sob um céu salpicado de estrelas;  
todas as noites longe a oeste havia nuvens com relâmpagos,  
mas nas três semanas não caiu uma gota. Quando o ar  
quieto se abria na primeira luz, pouco antes que o sol,  
nos levantávamos, comíamos  
conversando, fazendo sempre graça, chá,  
café com pão, rezávamos. Depois saíamos  
de par em par a visitar as pessoas  
em suas casas de terra entre galinhas  
despachadas e cachorros, em suas casas sem vidro; a visitar  
as pessoas ensimesmadas, pobres, rachadas pela seca,  
sua luz opaca tremendo funda no olho;  
Adelaide, seu Flores, Cesária e Toinho, Neri...  
Voltávamos depois do meio-dia  
e de tarde chagavam os meninos, mais de trinta,  
os maiores jogávamos futebol na poeira  
enquanto algum narrava as jogadas  
imitando a rádio: “sai levando Martim,  
faz o arco... fora!... varou o céu com a redonda,  
segue no dois a dois o clássico, senhores”. Riem.  
Depois havia missa; depois noite.

Um meio-dia com Verônica fomos os primeiros a voltar.  
Fui até o fundo para pegar atum, arroz. E ouvi  
e vi sob o beiral junto ao poço a bacia verde:  
alguém a havia deixado com um pouco d'água, e estava toda cheia  
de abelhas, três centímetros de abelhas afogadas,  
as primeiras no fundo e logo acima mais  
até chegar ao ar em que zumbiam dando voltas  
aos montes frenéticas, furiosas,  
detendo-se por instantes nos corpos das mortas  
para tomar um pouco dessa água.

## CHACO

A un desierto quemado de quebrachos  
y tierra reseca, toda rota  
por el calor, nos fuimos un enero:  
llevábamos rosarios, zapatillas, útiles,  
éramos cinco hombres, uno cura, tres mujeres,  
dormíamos al lado de una escuela rural  
sobre el inverosímil acoplado de un camión,  
abandonado bajo el cielo astillado de estrellas;  
todas las noches lejos al oeste había nubes con relámpagos,  
pero en las tres semanas no cayó una gota. Cuando el aire  
quieto se abría en la primera luz, un rato antes que el sol,  
nos levantábamos, tomábamos  
charlando, haciendo siempre chistes, té,  
café con pan, rezábamos. Después salíamos  
de dos en dos a visitar la gente  
a sus casas de tierra entre gallinas  
desmechadas y perros, a sus casas sin vidrio; a visitar  
la gente ensimismada, pobre, rajada por lo seco,  
su opaca luz temblando honda en el ojo:  
Adelaida, don Flores, Cesárea y Antonino, Nery...  
Volvíamos pasado el mediodía  
y a la tarde llegaban los chicos, más de treinta,  
los varones jugábamos al fútbol entre el polvo  
mientras alguno relataba las jugadas  
imitando la radio: “ahí la lleva Martín,  
patea el arco...¡fuera!... se pierde alto el esférico,  
sigue igualado en dos el clásico, señores”. Se reían.  
Después había misa; después noche.

Un mediodía con Verónica volvimos los primeros.  
Fui hasta el fondo a buscar atún, arroz. Y oí  
y vi bajo el alero junto al pozo la palangana verde:  
alguien la había dejado con un poco de agua, y estaba toda llena  
de abejas, tres centímetros de abejas ahogadas,  
las primeras hundidas y luego encima dando círculos  
cientos frenéticas, furiosas,  
parándose de a ratos en los cuerpos de las muertas  
para tener un poco de esa agua.

## DIRIJO-ME A SEU CORPO QUE DORME

Aí estais: um animal esparramado que respira  
na luz verdadeira da sesta,  
e há pouco teu ritmo trotou rápido, corpo  
longo e semeado e cálido.

Cheiro teu cheiro; cheiro teu cheiro revolto, fértil.

## LE HABLO A SU CUERPO QUE DUERME

Ahí estás: un animal desparramado que respira  
en la luz verdadera de la siesta,  
y hace un rato tu ritmo trotó rápido, cuerpo  
largo y sembrado y tibio.

Huelo tu olor; huelo tu olor revuelto, fértil.

---

**Alejandro Crotto** nasceu em Buenos Aires em 1978. É tradutor, licenciado em Letras e Advogado. Vive e trabalha na capital argentina. Publicou *Abejas* (2009) e *Chesterton* (2013).

**Sebastião Edson Macedo** nasceu no sertão do Piauí em 1974. Publicou *para apascentar o tamanbo do mundo* (2006) e *as medicinas* (2010). Tem traduções e ensaios publicados no Brasil e em Portugal. Atualmente é professor de língua portuguesa na Universidade da Califórnia, Berkeley, EUA, onde desenvolve doutoramento em cultura literária brasileira.

# ALEXEI BUENO: UM CLÁSSICO CONTEMPORÂNEO

Carlos Eduardo Marcos Bonfá

Quanto maior é a beleza, mais profunda é a sujeira.  
(BATAILLE, 2004, p. 229)

O que poderia querer dizer: profanar a defecção? Certamente não encontrar nisto uma pretensa naturalidade, nem simplesmente desfrutá-lo como forma de transgressão perversa (o que, aliás, é melhor do que nada).  
(AGAMBEN, 2010, p. 75)

Everything is covered but inside it is hard.  
(WIDMAN, *ex-manager* de Silvia Saint. Entrevista ao “LiveJournal”)

A literatura contemporânea é muitas vezes apresentada como um “problema”. De início, creio que o maior “problema” da literatura contemporânea é o próprio fato dela ser contemporânea, isto é, coincidente com as contingências do olhar presente humano em sua condição de maior “imediatez”. O contemporâneo é sempre um “problema” e sempre exigiu, em todas as esferas da cultura, uma reação, uma “resposta” (porque, em suma, são estas reações e “respostas” que definem o contemporâneo). As “respostas” da literatura (e da poesia) ao contemporâneo devem ser intuídas, creio, no interior da ótica estética de cada autor e, às vezes, da ótica estética de cada obra específica de cada autor. A partir desta condição, é possível também verificarmos “respostas” próximas entre autores e obras, de onde a crítica infere “linhas” de atuação estética que, em futuro próximo ou distante, possam assumir estruturalmente a “definitiva” ou as

“definitivas” e/ou melhor realizadas “respostas” à nossa época, como ocorreu em todas as outras.

No âmbito da poesia, uma das “respostas” que percebo, por exemplo, é como a de um autor como Ricardo Domeneck, que alia o lema poundiano *make it new* ao lema *make it necessary*. Esse aliciamento exprime o desejo de um diálogo de viés superador com a tradição, onde os conteúdos formais contemporâneos não podem assumir nenhum modo de uso pacífico ou de reverência aos conteúdos formais do passado. Para Domeneck, existe uma fatalidade histórica no contemporâneo que deveria impedir o uso de formas desgastadas, segundo ele, como o soneto. Outra “resposta” é como a de Alberto Pucheu, que procura uma solução ao “problema” do contemporâneo na aliança entre a poesia e a prosa, onde também se localizaria um teor pensivo, de reflexão e auto-reflexão do poético e do (mundo) contemporâneo. Outra “resposta”, ainda, é como a de Alexei Bueno.

A “resposta” de um poeta como Alexei Bueno (1963- ) é a de um eu poético que retoma de modo ostensivo determinadas tradições que pretensamente corresponderiam àquilo que uma crítica como Leyla Perrone-Moisés define enfática e orgulhosamente de “altas literaturas”. Esta “linha” de ostentação da tradição, à qual pertence Alexei Bueno, também agrega autores como Ivan Junqueira e Bruno Tolentino.

Os autores desta linha denominada (não sem regozijo para os delatores e ao menos certo rancor e incômodo aos rubricados) “neoconservadora” associam um elemento de eternidade da literatura a determinadas tradições poéticas ora mais ora menos distinguíveis, que irão desde clássicos antigos greco-romanos até a modernidade do século XX, excetuando as vanguardas em suas manifestações mais radicais, havendo uma ênfase na modernidade *fin-de-siècle*, de maneira geral. Essa associação se faz ostensiva, oscilando entre uma angústia da influência e um orgulho da influência, representativo da consciência de dialogar com as “altas

literaturas” incontornáveis e de rivalizar com uma compreensão do contemporâneo que queira superá-las em sentido mais vanguardista ou experimental ou que não as reverencie. Por fim, essa associação será, por sua vez, também associada a um humanismo essencial, a uma incancelável possibilidade de busca de um *quid* ontológico humano, ainda que às vezes conturbado, fugidio ou de difícil ou provisoriamente suspensa apreensão e (re)conquista.

Em *As desapareições* (2009), o eu poético de Alexei Bueno permanece evidentemente fiel a esta “resposta” ao contemporâneo. “Respostas” díspares o acusariam de permanecer pensando a tradição pela mera ótica do domínio escolar de elementos formais e/ou de transformar a tradição em uma espécie de entidade inócua, sem tensão de alteridade produtiva e recuperável via uma mistificação artificial. Podemos pensar que Bruno Tolentino talvez seja o autor mais consistente desta “linha”, conseguindo mobilizar com eficácia uma dicção de 45 ou de outras tradições pretensamente das “altas literaturas” com a dicção mais modernista nacional e internacional menos ostensivamente coloquializante, ainda que o coloquial irrompa em alguns poemas. Podemos pensar, em contrapartida, que a dicção de Ivan Junqueira e de Alexei Bueno já é menos tensionada, é mais reverenciadora, orgulhosa (ou escolarizada, segundo uma crítica disfórica). Todavia, o conteúdo formal em Alexei Bueno oscila entre um estilo contraído (em diversos graus), a valorização intensa da tradição do soneto e um estilo distendido, evocando uma tradição anglo-saxônica e, no Brasil, determinado Jorge de Lima. Mesmo não deixando de levar em consideração estas críticas das “respostas” díspares ao contemporâneo, a diferença (ora mais ora menos bem realizada) da poética de Alexei Bueno que podemos perceber em seus momentos mais felizes é a de trazer para o presente do homem contemporâneo a consciência de que, ainda que contemporâneas, as tramas e vicissitudes *sine qua non* de sua condição o perseguem desde os tempos mais remotos, assumindo matizes de época.

Alexandre de Melo Andrade demonstrou em “Os Deuses se tornam Humanos: a Poesia de Alexei Bueno” como a finitude humana e suas conseqüentes aspirações metafísicas dialogam desde sempre com o tempo mítico em relação à historicidade, diálogo que não se dissocia do homem atual. Nas *Desaparições* também há esta aproximação ao presente, descoberto através da tradição da relação dúbia com o universo urbano-industrial ou da tradição da *femme fatale*, por exemplo. Em “Silvia Saint”, Silvie Tomčalová (1976- ), a modelo tcheca que se tornou a maior lenda da pornografia é, através da revitalização desta tradição da *femme fatale*, uma resposta ao poema “Karma [Marcha Triunfal]”, onde é exposto o mundo contemporâneo como reificado pelo imaginário pornóide e obscuro. Mais do que pode parecer, isto é, uma concessão a este mundo, é antes uma tentativa de dar dignidade poética a ele, transfigurá-lo simbolicamente. Se for uma concessão, é uma concessão pela poesia, pela universalização da poesia aqui de um cunho moderno e contemporâneo que não vira as costas para a poesia da antiguidade: é a poesia de perfil *beautontimoroumenos*, que se assume masoquicamente, pois aqui um mundo em “crise” ou reificado só pode ser dotado de poesia pelas vias de exibição sôfrega, autoflagelada.

#### SILVIA SAINT

Teu santo nome veste  
A quintessência bruta  
Da arquetípica puta,  
Vênus baixa e celeste.

Áurea cachorra, vaca,  
Por que é que os lábios tremem  
Vendo em teu rosto o sêmen  
Como uma vítrea laca?

Sêmen geral, das turbas  
Em teu suor diluído,  
No sorriso vendido  
Com que os mortos perturbas.  
Exatidão vivente,



A luz pisa em teus passos,  
Nos teus cílios devassos,  
No olhar que arde e consente.

Cadela de ouro, glória  
Pueril, sórdida e santa,  
Asco que envulta e encanta,  
Deusa auto-entregue à escória.

Deusa, deusa mil vezes,  
Deusa de uma e mil faces,  
Das rameiras rapaces,  
Das cortesãs soezes.

Da Assíria e de Corinto,  
De Suburra e Pompéia,  
Em ti toda a alcatéia  
Uiva o olvidar do instinto.

Deusa mordível, puta  
Vinda a sorrir do Letes,  
Talvez um dia aquietes  
Tua carne alva e corrupta?

Jamais, deusa, não traias  
Teus pobres fiéis que babam,  
Que em êxtases se acabam  
Por ti, pelas tuas aias.

Louro véu do universo,  
Sacra estátua e cadela,  
Pisa esta alma que vela  
Teu sonho áureo e perverso.

31-10-2008

Silvia Saint, nome artístico de Silvie Tomčalová (1976- ) é uma modelo tcheca que se tornou a maior lenda da pornografia, talvez porque em sua época de atuação não houvesse a profusão de atrizes e filmes que há agora (o ápice na carreira de Silvia Saint foi em 1996, tornado-se Penthouse Girl, e o fim de sua carreira em 2006), isto é, a justificativa de não mais surgir uma grande atriz pornográfica é o mesmo que alguns críticos usam para

justificar a falta de grandes autores: profusão excessiva e conseqüente dificuldade de seleção.

É patente hoje a abrangência do imaginário pornográfico, que já se disseminou em grande parte dos nichos midiáticos e publicitários, de uma forma ou de outra, seja mais sutil, escamoteada, *light* ou mais *hardcore*. Esta utilização está dentro do contexto que diz respeito ao corpo e à sexualidade no mundo contemporâneo. A mídia tecnológica e o mercado, ambos “instruídos” pela sua inerente lógica capitalista de consumo, nunca expôs de forma tão veemente o corpo e suas possibilidades dinâmicas, de higiene e de rejuvenescimento (a apologia dos esportes, venda de produtos “mágicos”, facilidades para “dinamizar” e rejuvenescer a terceira idade, que muito estrategicamente passou a ser chamada de melhor idade). Em relação especificamente à sexualidade do corpo, a impressão que temos é que vivemos ou podemos viver em uma espécie de sociedade onde tudo ou muito é permitido, onde o prazer é pleno e os tabus não mais existem. Colaboram em maior ou menor grau para isto os *sex shops*, a indústria pornográfica, os ensaios sensuais, *gossips* e entrevistas “quentes” de *celebrities* (todas antecipadamente estimuladas e fabricadas, pois as *celebrities* também são produtos de mídia). O que ocorre, a meu ver, é que ao invés de vivermos em uma espécie de sociedade destas (e se levarmos Freud a sério diríamos que isto é completamente impossível) ou estarmos vivendo uma espécie de nova revolução sexual, vivemos em um momento bem reacionário, bem reificado em relação ao corpo (sexualizado), que passou a ser objeto de consumo exposto em vitrine (de todos os tipos) em seu sentido mesmo mais literal, onde nosso princípio de realidade provoca uma frustração ainda maior quando “desilude” o princípio do prazer. O eu poético de Alexei Bueno é consciente da abrangência do imaginário pornográfico, e se refere a esta sociedade como decadente e reificada pelas imagens pornóides e obscenas. Assim podemos interpretar o poema “Karma (Marcha Triunfal)”, também inserido em *As desapareições*:

KARMA  
[MARCHA TRIUNFAL]

Bundas, bundas, bundas, bundas.  
Nasceste aqui. Está feita  
Tua carreira imperfeita  
Nestas paisagens rotundas.

Teu grito, há um só que escute-o?  
Entre loucos, entre nus,  
Surgiste num mar de cus,  
Num povo papalvo e glúteo.

Pensas na arte, no etéreo?  
Estás perdido, palerma,  
Nasceste entre a merda e o esperma,  
Só escapas no cemitério.

Viva as bundas! Viva os rabos!  
Este é o teu povo e destino.  
Cagaram-te aqui, cretino,  
Por obra de mil diabos.

Peidaram-te entre esta escória,  
Este lodo, esta gentalha,  
Seja esta a tua mortalha,  
Teu podre manto de glória!

5-2-2009

“Silvia Saint” me parece, ao cotejá-la com “Karma [Marcha Triunfal]”, uma tentativa, como disse, de dar dignidade poética a este mundo decadente e reificado.

A luz da fissura genealógica que pisa nos passos de Silvia Saint torna sua quintessência a da *arquetípica puta*, isto é, possui um caráter universal, associando-se à imagem da prostituta. Silvia Saint sofre um processo de universalização semelhante ao sofrido por Salomé perante a sensibilidade místico-erótica de des Esseintes. É metamórfica, mas de uma metamorfose que conflui sincronicamente como sumário de todas as mudanças da

abertura diacrônica: deusa *de uma e mil faces*. Deusa das prostitutas, isto é, Afrodite, mas também *Vênus baixa e celeste* (tradição greco-romana) – concentração do simbolismo neoplatônico das Vênus Gêmeas: Vênus Celeste e Vênus Vulgar. Silvia Saint é ambas, pois também é Saint, santa, além de puta, cadela, vaca: *sórdida e santa*. E, assim posto, sua fascinação é perceptível ao revelar sensações e sentimentos turbados ou prejudiciais, onde o fascinado é resignado, dedicado e modesto:

Jamais, deusa, não traias  
Teus pobres fiéis que babam,  
Que em êxtases se acabam  
Por ti, pelas tuas aias.

Louro véu do universo,  
Sacra estátua e cadela,  
Pisa esta alma que vela  
Teu sonho áureo e perverso.

Dentro da tradição poética brasileira, um autor e um poema que muito me pareceram pertinentes cotejar com “Silvia Saint” é “A Matilha”, de Teófilo Dias, que não possui um eu poético contemplativo mas que me lembrou “Silvia Saint” pela violência erótica animalizada condizente com a imagem de um *gangbang*. Em “Silvia Saint” há várias matilhas que se confundem: a das coletividades do passado, desejosas, e as atualizadas dos *partners* que com ela atuam no *gangbang* e dos espectadores solitários que assistem aos filmes pornográficos. O hedonismo contemplativo do eu poético decadentista se transforma, aqui, em voyeurismo atrás da televisão ou do PC.

Dentro de todo este contexto contemporâneo, percebe-se um tom muito acentuado de transgressão ou profanação no interior desta luz que persegue Silvia Saint. E é difícil hoje pensar em profanação sem pensar em Giorgio Agamben. Partindo da concepção benjaminiana do capitalismo

como religião, Agamben afirma, em “Elogio da profanação”, que o capitalismo

[...] generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável. (AGAMBEN, 2010, p. 71)

No interior desta lógica, a função dos dispositivos <sup>→</sup> midiáticos é neutralizar os meios puros ligados a um possível poder profanatório da linguagem que eventualmente abriria a possibilidade de novos usos e novas experiências da palavra. A pornografia, os filmes pornográficos são uma produção improfanável quando um possível novo uso coletivo (profanador, portanto) da sexualidade é desviado para o consumo solitário e obsedante da imagem pornográfica, isto é, o comportamento individual é capturado no dispositivo.

Minha intenção não é pensar o quanto Alexei Bueno seria um poeta afeito à noção de contemporâneo ou de poeta contemporâneo de Agamben, onde

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

O que eu indago é se a poesia poderia, por si, ser um instrumento de profanação do Improfanável. A poesia não seria a manifestação mais pura do *jocus* (jogo de palavras) do jogo, que cancela o rito e deixa sobreviver o mito? <sup>→</sup> A poesia, que desde Kant é definida como uma finalidade sem fim? O eu poético de “Silvia Saint” não poderia estar dando uma resposta poética, lúdico-poética ao Improfanável da pornografia ao mesclar um

---

<sup>→</sup> Em *O que é um dispositivo?*, Agamben explica mais claramente este conceito através de uma genealogia teológica da economia.

<sup>→</sup> “A potência do ato sagrado [...] reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e que a põe em cena” (AGAMBEN, 2010, p. 67).

discurso irônico-sublime da santidade ao da tradição da *femme fatale*, associando as matilhas solitárias dos espectadores às outras matilhas e coletividades?

Se a profanação de “Silvia Saint” não for exatamente ao modo de Agamben, podemos ao menos afeiçoá-la ao modo de Bataille. Retomando a mescla dos discursos da santidade e da tradição literária ao considerarmos o foco de Bataille, o discurso da santidade é exprimível em discurso enquanto que do erotismo não, por causa do entrincheiramento na solidão resultante da interdição. Assim posto, o erotismo separa os homens entre si, enquanto a santidade une, mas tanto um quanto outra se avizinham enquanto experiências extremas. Um discurso erótico é sempre paradoxal, que pode cair no silêncio, tendo o próprio silêncio em seu ventre. A meu ver, o discurso poético é o mais propício ao erotismo pois, na esteira de um pensamento como o de Octavio Paz, ele é capaz de aliar solidão e comunhão, silêncio e comunicação. O eu poético de “Silvia Saint” utiliza os recursos discursivos da santidade para poder exprimir em discurso o erótico, e a utilização destes recursos acaba sendo irônica, de um sublime irônico.

A tradição da *femme fatale* pode abraçar também (e principalmente aqui) a concepção de beleza na ótica de Bataille, como contradição fundamental do homem: o afastamento, na compleição física, da sugestão de traços animalescos e a simultânea revelação de um aspecto animal intensamente sugestivo, sem o qual não haveria a ativação do desejo. Esta beleza busca a aniquilação (recordemos a fragilização masculina na tradição da *femme fatale*), e – na típica terminologia de Bataille – a continuidade ao invés da descontinuidade, sabendo-se que, na realidade, sempre ocorre uma oscilação entre os dois pólos. Nas palavras do próprio Bataille, se

[...] a beleza, cuja perfeição rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é que nela a possessão introduz a sujeira animal. Ela é desejada para ser sujada. Não por ela

mesma, mas pela alegria experimentada na certeza de profaná-la. (BATAILLE, 2004, p. 226)

Neste momento poderíamos nos perguntar, um pouco sugestionados por Alfredo Bosi, até que ponto, no interior do culto da imagem contemporânea, a absorção destes temas como a pornografia não colabora negativamente com o mercado de imagens que assola ideologicamente a vida contemporânea. Bosi é radical e observa como nesta tendência está “cada vez mais árdua e rara a expressão lírica pura, forte, diferenciada, resistente” (BOSI, 2004, p. 17). Primeiramente, creio que às vezes o paideuma, digamos, de Bosi não condiz com sua própria noção de poesia-resistência. Alberto da Cunha Melo não é mau poeta, mas será que escapa de flertar com o lado demagógico e kitsch-sentimental do mercado de imagens acusado por Bosi? Mas a questão nem é esta. A questão é que, para mim, a poesia-resistência pode ser pensada de outra maneira, sem negar a evidente importância que devemos a Bosi. A poesia-resistência pode ser aquela que seleciona criteriosamente os signos que interferem na esfera da vida, mas pode ser, ao contrário, e com grande vigor, aquela poesia que absorve crítica e/ou ironicamente estes signos, por mais cooptados que estejam aos dispositivos midiáticos preponderantes. Afinal, a poesia, como esclarece Michel Deguy, é “culto das imagens”, é iconófila, mas sem credulidade nem superstição, é um crer, mas sem crenças. Essa ideia deslocada do Deguy pode expressar parcialmente o que quero dizer com absorver imagens seja com “distanciamento” crítico ou “aproximação” irônica.

---

**Carlos Eduardo Marcos Bonfá**, nascido e residente em Socorro (SP), é doutorando em Estudos Literários (Letras) pela UNESP. É colaborador da revista “Mallarmagens”:  
Endereço eletrônico: [ce.bonfa@terra.com.br](mailto:ce.bonfa@terra.com.br)



# HISTORIANÇA PELO BOSQUE DA MEMÓRIA: por uma estetização do passado

Oseias de Oliveira

## Prolegômeno

*O tempo é a substância de que somos feitos*  
(Jorge Luís Borges)

Desde Tucídides e a Guerra do Peloponeso, sabe-se que a memória é parcial e instável. Ela pode revitalizar um valor sagrado e se colocar aos interesses das paixões presentes ligadas ao ato de recordar. Afinal, o próprio sentido etimológico da palavra indica o perigo com o que está se lidando: *re* - o movimento de fazer de novo; *cordare* - que significa coração (GAGNEBIN, 1992).

Neste caso colocar algo de volta no coração, não é algo que se possa fazer sem nostalgia, dor e necessidade. Mas, como a capacidade de lembrar é a mesma de esquecer, reescreve-se o passado de modo a se estabelecer fios de continuidade e causalidade. Tal como faziam os *velbinhos* de Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade* (BOSI, 1983), quando tentavam dar coerência às suas experiências. Seleccionavam aquilo que seria lembrado e aquilo que seria esquecido.

Ao escrever esse texto dentro de uma outra perspectiva da narrativa histórica, a qual, de certa forma, pode ser considerada como uma reconstrução que busca justificar uma trajetória de vida; nela, vazios foram preenchidos, ao mesmo tempo em que hiatos foram criados. Todos com o intuito de tornar a releitura do passado mais atraente e coerente.

Nesta reconstrução estética do passado percebe-se que, cada vez, torna-se mais difícil para o historiador parecer também escritor, em função do tecnicismo que tomou conta da ciência História (LE GOFF, 1996). A necessidade de misturar relato e explicação dão certa liberdade de construção narrativa ao texto. Ainda ficam os problemas dos pontos conectivos: nesta estetização da memória, que pontos podem ser definidos como marcos cronológicos de partida? Que periodização, que unidade mensurável de tempo pode-se utilizar nesse tipo de relação com o passado? Talvez, aquela que ajude a entender que o essencial não é conhecer o passado, mas fazer uma idéia dele. Uma idéia que se possa servir como elemento de relação com o presente.

Localizando-se no passado de maneira estética, as lembranças são também elementos individuais e possuem a capacidade de perder, de forma gradativa, seus pontos de referência no tênue horizonte entre o passado e o presente. Nesse texto, o ato de rememorar o passado é entendido como produzir sentido e significação (DIEHL, 2002). E esta reconstrução estética é a expressão de uma ressubjetivação do sujeito e uma repoesitização do passado.

Uma nova estética do passado, na qual a história de dois sujeitos se entrelaça: Odélio, o *carpoetador* (OLIVEIRA, 2001), e Oséias, o pesquisador, em suas *historianças*. Ambos pelo bosque da memória (ECO, 1994). Criam sentidos. Oferecem significados, porque Hobsbawm parece ter razão ao sugerir que:

Falamos como homens e mulheres de terminado tempo e lugar, envolvidos de diversas maneiras em sua história como atores de seus dramas – por mais insignificantes que sejam nossos papéis –, como observadores de nossa época e, igualmente, como pessoas cujas opiniões sobre o século foram formadas pelo que viemos a considerar acontecimentos cruciais (HOBSBAWM, 1995, p. 12).

Nesse afã de dar consciência a elementos tão interiorizados na memória, alguns inconscientemente que alcançaram à consciência por meio da escrita, não se pôde esquecer da lição de Fernando Pessoa ao afirmar: “Para ser grande, sê inteiro: nada / Teu exagera ou exclui / Sê todo em cada coisa. Põe quanto és / No mínimo que fazes. / Assim em cada lago a lua toda / Brilha, porque alta vive” (PESSOA, 2010, p. 103).

### **Primer vivere**

*Vida de carpidor é difícil. É difícil fazer uma coisa só a vida inteira. Acorda. Café preto com broa de milho. A rotina faz esquecer a poesia do nascer do sol. Vermelhidão. Sangue puro. Passarada. Enxada nas costas. Odélio é poeta. Carpidor. Quer um dia recitar uma poesia no rádio.*

*Laura, lavadeira, parideira, costureira, cozinheira, mãe – que essa é a sua mais bonita função – mulher e carpideira, também. Com tanta função, irritação é o que não falta. Nos nervos, a criançada, que são quatro. E o Odélio, aquele traste, só sabe pensar em poesia. Bem que meu pai avisou, poeta é atraso de vida (OLIVEIRA, 2001, p. 5).*

Humildes, de pouca instrução, pois o máximo de tempo que conseguiram permanecer em uma escola foi até a quinta série, o antigo normal. Isso não impediu meus pais de freqüentarem a universidade, mesmo que na condição de jardineiro e faxineira. Estar em um ambiente acadêmico, dos doutores do saber, circular pelo mesmo corredor: *Bom dia, doutor!* Ouvir suas aulas do lado de fora enquanto se poda uma árvore ou enquanto se limpa uma sala vazia na lateral, os fez sonharem com os estudos para seus cinco filhos.

Então, eu e meus irmãos freqüentamos a universidade deste pequenos. Iniciamos nossa carreira acadêmica ainda muito cedo, nos bosques do campus da Faculdade de Ciências Letras de Assis (SP) com seus ninhos, o canto dos pássaros, o sibilar dos insetos.

E como uma exceção aos índices de fracasso escolar da rede estadual de ensino, na década de 1980, no Estado de São Paulo, pareceu-me mais que natural, ao acabar o ensino médio, a escolha pelo curso de História. Ainda pareceu-me, mais surpreendente, estar entre as primeiras colocações na seleção para a turma de 1992, da Universidade Estadual Paulista (campus de Assis).

A identificação com o curso foi imediata: História do Brasil, História da América, Antropologia, História das Religiões. Feito um céu ensolarado após uma chuva de verão, o mundo do saber parecia se abrir diante de meus olhos. A vontade de continuar o mergulho no conhecimento levou-me a participar do projeto de iniciação científica. Tinha o título de *Atuação jesuítica na região do Guayrá (1610-1630)*, estava sob a orientação do professor Dr. Benedito Miguel Gil e a idéia confortante de Michel de Certeau de que em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira (CERTEAU, 1995).

Era fascinante viajar da Europa para o Novo Mundo no século XVII. A efervescência dos portos marítimos e fluviais, o calor e a beleza paradisíaca das florestas. Povoados. Poucas famílias. Muitos índios. Aprender espanhol. Aprender a língua nativa. Muitas almas por resgatar das mãos do demônio. Muitos bárbaros para serem civilizados. A atividade de iniciação científica consistiu em descrever e analisar os documentos jesuíticos contidos nos *Manuscritos da Coleção de Angelis* (CORTESÃO, 1951) e nas *Cartas anuas de la provincia del Paraguay* (LEONHARD, 1927). O manuseio das fontes primárias sobre a ação jesuítica na Antiga Província do

Guairá, além da observação sobre o fazer historiográfico a respeito das missões deu-me uma familiaridade com o assunto que me permitia indagar sobre novas formas de interpretação desses documentos.

Índios e jesuítas no Guairá! Por que não? Senti-me estimulado, pelo longo trabalho efetuado na iniciação científica, a desenvolver um estudo mais profundo sobre a atuação jesuítica nas reduções guairenhas. Com o término da graduação em 1995, tinha a idéia de um novo projeto na cabeça e uma série de fontes e livros nas mãos.

### **Strictu Sensu – A emergência do debate acadêmico**

*O caminhão de bóia fria segue aos solavancos pela estrada esburacada. Curva de nível, balanço maior, Odélio subiu alto, se agarrou num José que estava de seu lado. Foi rápido. Veio a idéia. Aleluia. Buraco na imaginação. Lá vem a letra. Fácil, fácil. Palavra a apalavra tudo se encaixando. Êxtase. A cambada percebe. Sarro e muito, do grosso. Laura brava, que malhar o marido só ela pode. Nervo é com ela mesma, porque ainda lhe resta um pouquinho daquele comichão no peito pelo azarado. Briga logo cedo. O que era risada ficou tudo em cara feia. Odélio, o poeta, está triste como todo poeta. Bando de gente besta. O sarro não é nada. Pior, é na zoeira ter esquecido a letra. Pensamento embaralhou. Parece quebra-cabeça. Não lembra mais de quase nada.*

*Um café preto minguado no estômago. Gente ignorante. Trabalho pesado e indecente. Cabo de enxada dia inteiro. Caminhão velho como aquela classe de sofredores. Ninguém percebe, mas o caminho da roça, numa manhã de sol, é coisa de encher os olhos (OLIVEIRA, 2001, p. 5-6).*

Antes de ser regular, foi preciso ser especial. Minha trajetória na pós-graduação começou em 1996 com a participação como aluno especial da

disciplina *A Igreja Católica na História do Vale do Paranaíba*, ministrada pelo Prof. Dr. Benedito Miguel Gil. Nessa disciplina, vislumbrei com meus companheiros de pós-graduação subsídios teóricos e metodológicos para o estudo das religiões. Nessas aulas os documentos jesuíticos, que havia trabalhado na iniciação científica, não escaparam da reflexão. Serviram como fontes para aplicação das teorias estudadas.

Já como aluno regular, a partir de 1997, tinha um caminho a ser percorrido pela frente. A proposta de entender os liames culturais da presença jesuítica em território aborígene exigia empenho. Ampla historiografia. Variedade de fontes. Sérgio Buarque de Holanda me fazia muito sentido: Até onde temos podido representar aquelas formas de comércio, instituições e idéias (HOLANDA, 1992) de que somos herdeiros? Dificuldade em descobrir que muitos documentos e muitos estudos sobre o mesmo tema podem constituir um problema tanto quanto a falta deles.

Créditos para cumprir: seis, oito e dez. Disciplinas para cursar: *A construção do objeto na História das Mentalidades; Seminários de projetos de pesquisa; A Internet como técnica de pesquisa*. Novas leituras para realizar: Jacques Le Goff, Lucien Febvre, Clifford Geertz, Serge Gruzinski, León Cadogan, Alfred Métraux, Maxime Haubert, Eduardo Viveiros de Castro, Pierre Clastres, Egon Schaden, Mary Del Priore, Ronaldo Vainfas, John Manuel Monteiro, Regina Gadelha, Arno Kern, Ernesto Maeder, Arthur Rabuske, Bartolomeu Melià. A lista parecia crescer cada vez que tentava aprofundar um assunto.

Simpósios, encontros, congressos, reuniões científicas. Vários. Assis, Marechal Cândido Rondon, Guarapuava, Maringá, Tramandaí, Três Lagoas, São Paulo, Franca, Assis de novo e de novo. As coisas pareceram ficar um pouco mais fáceis com a contemplação da disputadíssima bolsa de fomento à pesquisa da CAPES. Mas a responsabilidade aumentou. Certo foi que os

centros de pesquisa missioneira no Rio Grande do Sul ficaram muito mais próximos, os documentos jesuíticos e a bibliografia que ansiava desde a graduação agora poderiam ser acessados. E foram.

*Vida de carpidor é difícil. Difícil é fazer uma coisa só a vida inteira. Acaba uma rua e começa outra. Rua que não é aquela onde se anda mas o espaço entre os pés de café. É sol que Deus manda. Testa chega minar água. O cérebro vai escorrer pelos ouvidos. Começa bate cabo. No começo falação, e muita. Depois, assunto vai rareando, ficam algumas poucas observações despreocupadas. Que o homem é igual máquina. Leva algum tempo para esquentar. Depois de esquentado, deixa de ser homem e é máquina. Máquina que trabalha; trabalha e não fala. Cessa o vozerio e só se ouve o barulho do metal roçando o mato ralo (OLIVEIRA, 2001, p. 6).*

Dados coletados. Leituras realizadas. Encontros com o orientador. Mais freqüentes que de costume. Análise do material. Mãos à obra: primeiro e segundo capítulos dos três previstos. E a percepção que o estudo havia tomado um corpo superior ao que se tinha imaginado. A idéia parecia original. Novas fontes. Novas contribuições historiográficas para serem incorporadas. A recomendação: doutorado direto! Por que não?

Mas a regra ainda estava valendo: era preciso ser grande para estar entre os grandes. Preparação da documentação. A participação de um seletto grupo requer um ritual de iniciação. Um ritual de passagem. Quem deveria decidir pela mudança de nível eram aqueles que me receberiam como seu igual. Então o ritual teve início sob a direção da Comissão de Avaliação do Doutorado Direto do Programa de Pós-graduação em História. Uma banca de três notórios doutores incumbidos de identificar se era possível tal mudança. Depois de horas de debate com perspicazes inquisidores o parecer foi unânime. Poderia fazer parte do grupo dos iguais.

Faltava ainda o Conselho de Pós-graduação. Neste fui aceito. Na Congregação da Universidade foi homologada a mudança de nível em 1999.

*Odélio adora, na verdade idolatra esses momentos. É a sua hora. Calado, esquece dos pobres-diabos-famintos que tem em casa, de Laura, do sarro, do café minguado, da conta que cresce feito fermento na mercearia, é seu momento. Já capinou bem uns cinqüenta metros. Laura fica de olho, que não é boba. Odélio está divagando. A letra vem voltando. Laura presta atenção, é leoa das bravas. Nervo. A enxada no automático. O corpo segue seu caminho que a imaginação segue o dela. E como é bonito. Lá vem a letra. Buraco na imaginação. Vem solta, lisa, fácil. Laura. Leoa (OLIVEIRA, 2001, p. 6).*

Novos créditos. Novas disciplinas. Novos desafios. Mais simpósios e reuniões científicas. Mas também a experiência de membro do Conselho Editorial da Revista Pós-História. Momento importante. Assumia boa classificação no recém criado Sistema de Qualificação de Periódicos, Anais e Revistas, o Qualis. Muitos trabalhos por selecionar. Conselho Consultivo de renome nacional para contatar. E a vontade de fazer um bom trabalho. Entrevista com Fernando Novais. O projeto da capa/ diagramação e editoração ficaram sob meus cuidados. Foi gratificante. Em 2000, o volume 08 saiu do prelo e ganhou o meio acadêmico. Mas já se havia iniciado a preparação do novo número.

*“Délio! Infeliz! Toma tento, hómi. ‘Cê pensa que eu num sei quando ‘cê ‘tá com essa sonhadeira? Porque ‘cê num pensa nas criança lá im casa? – é leoa pensa nos filhotes. Nas dívida? Eu num tenho mais cara prá pidi fiado. Hân!”*



*Odélio nada diz. È poeta. Incompreendido. Pordôo-a, não sabe o que fala. Abana a cabeça. Nunca vão entender. Mas tem nuvem no céu. Desta vez a interrupção foi menor. Perdeu pouco a inspiração* (OLIVEIRA, 2001, p. 7).

No ano seguinte como Coordenador da Comissão Editorial, o interesse foi o melhorar a posição da Revista Pós-História no Qualis. Buscar a indexação internacional. Contatar um Conselho Consultivo Internacional. Melhorar o projeto gráfico. Reuniões. Mais artigos para ler e selecionar. A descoberta do poder de um veículo de comunicação científica. Saber que nem tudo pode ser publicado e o publicado será como representação da cultura historiográfica. A entrevista da vez: Mary Del Priori. Acabava de chegar de França e garantia a circularidade das idéias. Na fala a trajetória intelectual/acadêmica de historiadora é provida de muitos percalços.

Pelo empenho da Comissão Editorial, o reconhecimento do destacado trabalho foi concedido, pelo Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, o Prêmio *Honra do Colar* como Melhor Periódico do Ano de 2001. Cerimônia suntuosa. O *metier* estava representado por sua elite. Associados. Antigos laureados. Outros prêmios seriam concedidos. Melhor tese/dissertação de História e Geografia; melhor livro de História; melhor livro de Geografia.

*Laura segue firme no cabo da enxada. Odélio não tem jeito mesmo. Agora fica com essas besteiras de poesias. E o violeiro segue na sua enxada. A mulher já se afastou um pouco. Devaneio de novo. Está ficando prático. Vem rápido. Laura bobou. Agora sim. Continuou de onde tinha parado. A letra. Lisa. Fácil. Enxadada tem mais graça. E uma. E outra. E tem nuvem no céu. Forma chuva. Frenesi a letra. As palavras vêm soltas. Fáceis. Se encaixando umas nas outras. E tem cúmulos e tem nimbos. Como está*

*gostoso carpir. Está acabando. Está distante de Laura. Quase fim. Pronto. Está composta a letra. Olha dos lados. E tem nuvem se formando* (OLIVEIRA, 2001, p. 7).

Em 2001 a atração e o fascínio pelo magistério foram irresistíveis. E Schelling ajuda a explicar:

[...] a possibilidade humana de existir - forma acrescida de ser - mais do que viver, faz do homem um ser eminentemente relacional. Estando nele, pode também, sair dele. Projetar-se. Discernir. Conhecer. É um ser aberto. Distingue o ontem do hoje. O aqui do ali. Essa transitividade do homem faz dele um ser diferente. Um ser histórico. Faz dele um criador de cultura. A posição que ocupa na sua ‘circunstância’ é uma posição dinâmica (SCHELLING, 1991, 28).

Com certo conhecimento sobre a História, acreditava que seria fácil ministrar aulas dessa disciplina para turmas de ensino médio e fundamental de sistemas particulares de ensino. Era o desconhecer da capacidade do ensinar e aprender. As exigências do mercado de trabalho. As exigências de uma nova geração. Novas linguagens. Novos comportamentos. A eminência de novos saberes.

Reuniões de docentes. Projetos educacionais. Rumos e trajetórias pedagógicas a serem elaborados e percorridos. Dificuldades em executar o planejado. Faltam recursos. Falta compreensão. Sobram ânimos e vontades. Do período de 2001 a 2005 o balanço e a certeza: aprendi muito mais do que ensinei. Às vezes receei; mas não tão serenamente, saí da História para entrar na vida.

*Laura não percebeu. Tem que ser agora. Graveto na mão, corre para um descampado. Rápido que Laura é leoa. Escreveu a letra no chão. Está lá. Escritinha.*

*Vai vir água. Agora é paz. Está escrita. Se prepara, cambada. Venha o que vier. Como é gostoso carpir. Volta para rua rápido que a mulher é ligada em duzentos e vinte. E já vai faltando luz. Está ficando escuro. E vem chuva. Na hora do almoço é só copiar num pedaço de papel. Que o feitor tem papel e lápis. Ele pode emprestar. Como a vida é boa. Como é gostoso carpir. Vai cair água. E Odélio vai seguindo na rua. Serviço rendendo. Se distancia cada vez mais da letra (OLIVEIRA, 2001, p. 7).*

Mas ainda havia algo por terminar. A tese tinha ficado para trás. Nesse mundo dos “dadores de aulas” parece que não importava a titulação. Valia sim a capacidade comunicativa. Media-se o profissional pela quantidade de alunos que ficavam para fora de sala de aula. Poucos: ótimo; muitos: péssimo docente.

Nesse momento, as palavras de Sandra Corazza me eram certas:

Coragem, companheiro. Não dá para desejar que o mundo te seja leve, pois inventaste de ser intelectual. Se queres concluir tua graduação; ingressar num curso de pós-graduação; ser aprovado no concurso e depois no estágio probatório do departamento; obter financiamento dos órgãos de apoio e fomento à pesquisa; permanecer trabalhando na universidade, mesmo depois de aposentado; ser Pesquisador(sic) Senior (sic); conseguir uma bolsa no exterior; ter aprovado e apresentar o trabalho na associação nacional do ano que vem; etc., é preciso propor um problema de pesquisa. Tornada diabólica, o final desta frase serve para arrepiar a espinha de muita gente (CORAZZA, 1996, p.106).

O problema já existia. Era preciso terminá-lo. Os jesuítas e suas relações com os índios ainda produziam o mesmo encanto. Pareciam me chamar de volta ao século XVII. Foi esta paixão que me trouxe de volta para o término da pesquisa que recebeu o título de: *Índios e Jesuítas no Guairá: a redução como espaço de reinterpretação cultural (século XVII)*.

Nesse texto apresentado para defesa final da tese de doutorado, em 2003, sustentei a idéia de que a redução simbolizou um choque. Uma violência. Uma alteração de uma situação vigente. Ao escolherem as formas e o local onde seriam realizados os trabalhos, os jesuítas estavam dando mostras da formulação de um projeto imbuído de um realismo que se incorporava aos métodos metafísicos. Um realismo capaz de conviver com múltiplas manifestações do imaginário social com o qual estabelecia contato. A ideologia cristã importou a criação de novos espaços, sociedades e tempos. Misturou-se a duas formas de busca: uma como coadjuvante sacralizado de expedições, imaginárias ou concretas, que partiam de portos profanos; outra, como agente de uma ação que visava encontrar não apenas ouro e perfeição social, mas também o paraíso terrenal.

Nas reduções do Guairá a mentalidade européia que vivenciou a inserção do homem em um novo espaço terrestre possível de ser reordenado. E para a eficiência do trabalho missionário foi exigido do jesuíta uma interpretação desse mundo secular e a instituição de uma intervenção adequada a ele. Onde conviviam elementos da cultura européia com a do ameríndio, não sem conflitos.

### **Post filosofare**

*Laura está esperta. De olho. Ligada. Surpresa. Impressão. Engano. Não pode ser. Tem pingo. Não pode ser. E outro. Fica de olho, Odélio está longe. E vem água. O pingão chega rápido e se esborracha no chão. Poeirento. Um após outro. E ela, a chuva, não avisou, veio rápida. Como relâmpago. Odélio segue carpindo (OLIVEIRA, 2001, p. 8).*

Doutorado concluído. Os domínios da História indicavam a força dos vizinhos. A presença como professor colaborador no Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* em História e Educação da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR campus de Jacarezinho) foi mais do que providencial. Duro foi perceber que vida de orientador não é fácil. Trabalhos para ler. Rumos para serem indicados. A dúvida era insistente: o quanto o mestrado desses orientandos depende do meu esforço? Muitas reuniões. As palavras pareciam se perder. Muitas indicações. Nesses momentos as heranças culturais é que ganham espaço.

Orientações concluídas. Defesas de dissertações de mestrado efetuadas e caminhos abertos: metodologia para o ensino de História. Uma área que ainda carece de muito mais pesquisa. Se tomarmos como certo de que cada região tem as suas peculiaridades, que nos últimos anos as transformações sociais, políticas e econômicas tem dado uma nova face para a educação brasileira, o professor de História está com grande desafio pela frente. Adequar seus conhecimentos, sua metodologia a uma sociedade, a um grupo de estudantes cada vez mais heterogêneos.

Como docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL), e depois da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO – campus de Irati-PR) a preocupação com a formação docente tornou-se constante. Até que ponto a geração de professores de História que estou ajudando a formar dará conta das exigências da geração de alunos que irão enfrentar? Impossível não se indagar sobre a prática.

A prática que mostra o quão delicioso é trabalhar em sala de aula com o assunto que estudou que tanto releu na historiografia e mergulhou durante anos a fundo nos documentos. As sociedades pré-hispânicas parecem que renascem fáceis pela boca. Ressurgem dos livros lidos. A conquista da América ganha tons empolgantes pelo historiador que se deliciou com os relatos dos primeiros europeus entre os nativos

americanos. Quanto à historiografia colonial americana: liames de idéias e percepções agradáveis de serem percorridos.

Mas ensino superior também é feito de reuniões: de departamentos, colegiados, grupos de pesquisa. E mais reuniões: organizar eventos. Participar de simpósio. Escrever artigos. Mais reuniões: organizar grupo de pesquisa. Nessas horas, Paulo Freire parece ajudar: “Afinal, minha presença no mundo não é a de quem a ele se adapta, mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da história.” (FREIRE, 1996, p. 54).

## Prospectivas

*Odélio segue carpindo. Sentiu alguma coisa nas costas. Um barulho estranho do lado. E tem pingão. Deu por si. Chover. Mais pingão. É uma metralhadora. Desavisada. Chegou apressada. Ninguém acreditava que ela vinha. Deus do céu, a letra. Não pode ser. Corrida. Desespero. Laura está de olho. Odélio largou da enxada. Ela Também. O marido está louco. A letra, não pode ser. Molhadinho. Já está formando enxurrada. Afobado. Muita água. Desistiu. Vida amargurada. Ajoelhou-se. Bau-bau letra. Foi-se Rápido como veio. Juntou-se à água. Talvez vá morar lá no fundo do rio que corta a fazenda. Não sei se é pela pobreza, pela condição, que Odélio é poeta – não sei (OLIVEIRA, 2001, p. 8).*

Recompor historicamente algo passado não significa reconhecê-lo como ele efetivamente se deu, mas tal como afirma Walter Benjamin, captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo (BENJAMIM, 1985). Lidar com esses instantes que constituem os pontos de referência estruturadores da memória é não apenas ser seletivo, mas

envolver-se em um processo de negociação visando a conciliação entre o que se rememora e o que se esquece. Entre o que se atribui uma forma estética e o que se coloca no subterrâneo.

Nessa disputa entre o que se cala no subterrâneo e o que ganha vulto consciente não se pode deixar de pensar nas perspectivas do fazer historiográfico, no qual se enquadra essa estetização do passado. É sabida a admiração dos brasileiros pela cultura européia e, certamente, a norte-americana. O que interessa, neste caso, são os desdobramentos que uma postura como essa pode acarretar, sendo que a mais evidente passa a ser a do distanciamento dos demais países da América Latina em suas relações de compreensão a respeito dos significados da arte.

Ainda, é preciso considerar que a arte corresponde a todo conjunto de regras capazes de dirigir uma atividade humana que esteja relacionada a um fazer, pensar ou contemplar. Contudo existe uma categorização entre as artes de modo a estabelecer uma hierarquia entre elas. No topo, ainda se coloca a premissa das belas artes, que segundo Kant tem como fim conjugar o prazer às representações como formas de conhecimento (ABBAGNANO, 1992). As belas-artes são norteadas hoje, na cultura ocidental, principalmente pela pintura e escultura a partir das quais se julgam todas as demais artes visuais.

As produções artísticas indígenas podem ser compreendidas por âmbitos diversos. Tendo como referência o sistema estético ocidental, muitas vezes essas produções foram hierarquizadas como artes menores, entretanto mostraram poder equiparar-se em estilo e técnicas às produções européias mais consagradas (GOW, 1999). O historiador Gruzinski enfatizou bem esse aspecto ao dedicar-se ao estudo do que chamou de renascimento ameríndio e onde elenca como as experiências artísticas das elites astecas surpreenderam os conquistadores. Segundo ele, os ameríndios adquiriram grande familiaridade com os clássicos da antiguidade, se

correspondiam em latim com a aristocracia espanhola e também assimilaram muito o estilo ocidental em suas produções de pinturas e retratos (GRUZINSKI, 1999). Tudo de forma bastante original combinando técnicas diferentes e operando uma espécie de mestiçagem artística.

Toda cultura produz arte. Porém nem todas tem os mesmos valores artísticos propalados pela cultura hegemônica, por isso ao observar as produções de determinados contextos, esses valores hegemônicos devem ser reorganizados ou reclassificados no contexto sócio-cultural elegido. Neste caso, a arte indígena deve, portanto, ser compreendida como etnoarte, como produção autêntica e representativa de uma cultura que não precisa ser entendida a partir de outra senão dela própria, com seus símbolos e representações inerentes a sua existência e desenvolvimento (LAGROU, 2007).

### **Fluidez da forma e argumentação**

A pesquisa em etnoarte indígena no Paraná ainda está por se desbravar e com tradições para serem reinventadas (HOBSBAWM, 1984). As particularidades, ainda, necessitam de esclarecimentos para serem colocadas em contraste com todo o complexo de relações culturais no continente americano e, desta forma, contribuir para outra relação significativa dos enunciados.

Essas pesquisas precisam ser mais que faíscas na *historiança* pelo bosque da memória. Que a memória do historiador se instrumentalise das palavras sem receio da chuva, de *Laura leoa*, do feitor ou da cultura historiográfica; porque guardadas em velhos frascos de cristal, que esperam pelos poetas e se oferecem, loucas de vontade de ser escolhidas a memória



e as palavras rogam aos poetas que as olhem, as cheirem, as toquem, as provem. Odélio, Oséias e os poetas andam em busca de palavras que não conheciam, e também buscavam palavras que conheciam e tinham perdido pelos bosques da memória (GALEANO, 1994).

Impõe-se, dessa maneira, a necessidade de arranjos e olhares voltados para uma nova tecedura teórica (LAGROU, 2009) que considere a possibilidade de coexistência e sobreposição de mundos, que não se excluem, mas que se criam e se transformam na integração do que é sagrado, físico, natural e estético.

Assim como o que fazemos, criamos, sentimos, pensamos e recordamos, de tudo, o que fica desses processos que compõem nossa vida, pode ocorrer com a construção argumentativa de um texto que se permeia e se constrói de outros. Tal como a arte nas culturas indígenas, a narrativa histórica transparece como resultado de uma fluidez de ações, relações, produções e alteridades que se dialogam constantemente sem que haja uma dicotomia entre as esferas.

### Referências

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada por Alfredo Bosi. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- BENJAMIM, W. Teses sobre filosofia da história. In: KOTHE, F. R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. pp. 153-164.
- BOSI, E. *Memoria e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- CERTEAU, M.. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus: 1995.
- CORAZZA, S, M. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, M. V. (org.). *Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. Porto Alegre: Mediação, 1996. p. 105-131.
- CORTESÃO, J. (org). *Manuscritos da Coleção de Angelis – Jesuítas e bandeirantes no Guairá (1549-1640)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1951. Vol. I.
- DIEHL, A. A. *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru: EDUSC: 2002.

- ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- GAGNEBIN, J. M. O início da história e as lágrimas de Tucídides. *Revista Margem*. São Paulo: EDUC: 1992. p. 09-28. n° 1.
- GALEANO, E. *As palavras andantes*. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- GOW, P. A geometria do corpo. In A. Novaes (Ed.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: MinC-Funarte / Cia. das Letras, 1999. pp. 299-315.
- GRUZINSKI, S. O Renascimento ameríndio. A. Novaes (Ed.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo, Cia das Letras, 1999. pp-283-297.
- HOBBSAWM, E. “A invenção das tradições”. In. HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOBBSAWM, E. *Era dos Extremos*. 2ª ed. 25ª reimpressão em 2003. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- LEONHARD, C (org.). *Cartas anuas de la provincia del Paraguai, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús*. Tomo XIX (1609-1614); Tomo XX (1615-1637). Buenos Aires: Talleres S.A.; Casa Jacobo Peuser/Universidade de Buenos Aires/Instituto de Investigações Históricas, 1927. (Documentos para la História Argentina).
- OLIVEIRA, M. *Carpoetador: contos e crônicas*. São Paulo: Bartira, 2001.
- PESSOA, F. *Poesias – Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHELLING, V. *A presença do povo na cultura brasileira*. Campinas: UNICAMP, 1991.

---

**Oseias de Oliveira** é Professor Doutor – Departamento de História – UNICENTRO – Irati, PR e Programa de Pós-Graduação em História – UNICENTRO, PR.

# RETRATOS DE SADE

## – a voz e o silêncio do marquês

Venus Brasileira Couy

*Que importa quem fala, alguém disse  
que importa quem fala.*  
Beckett

*Escrevo para apagar meu nome.*  
Bataille

“François de Sade, cinqüenta e três anos de idade, natural de Paris, homem de letras... Altura de cinco pés e duas polegadas, olhos azul-claro, nariz de tamanho médio, boca pequena, queixo arredondado, rosto oval e cheio” (SOLLERS, 2001, p. 102), encontramos neste fragmento a descrição de Sade em um registro de prisão – possível retrato para quem parece não ter deixado nenhum vestígio de sua imagem diante da qual poderíamos olhar de frente ou, quem sabe, de viés, para quem um dia pretendeu ter o seu nome apagado e esquecido da história: “meu corpo nada é, ele cairá onde o acaso quiser; aliás, minha ambição é desaparecer para sempre da memória dos homens.” (SADE apud SOLLERS, 2001, p. 96).

Da ausência de um “retrato autêntico” de Sade, inúmeros outros surgiram, “apesar do zelo dos seus biógrafos, a pessoa e a história de Sade permanecem obscuras em muitos pontos. Não possuímos dele nenhum retrato autêntico, e as descrições que a seu respeito nos deixaram seus contemporâneos são muito pobres.” (BEAUVOIR, 1961, p. 8-9) Quem sabe não teria sido esta a utopia de Desbordes (1968), ao intitular a biografia que escreveu de *O verdadeiro rosto do marquês de Sade* e incluir ainda, após o prefácio, um “Estudo grafológico do Marquês de Sade”, de Jules

Crépeieux-Janin e André Lecerf. Os autores dedicam-se à análise grafológica da letra de Sade e, a partir dela, buscam apreender a “personalidade” do marquês. Assim, extraem da grafia de Sade algumas interpretações, muitas vezes curiosas, cujo tom lembra o discurso psiquiátrico vigente em meados do século XIX, embora a loucura, da qual tantas vezes Sade tivesse sido acusado, seja abolida da leitura:

Daí, se segue que aquele a quem chamaram o Divino Marquês, dominado por um egocentrismo extremo, aguilhoado por sua poderosa imaginação, não tardou a transpor os limites habituais da moral, para buscar em sensações raras, a satisfação de seus desejos decorrentes de um instinto sexual imperioso. Esta verificação é uma resultante grafológica inelutável, caso se considerem os traçados que se sucedem, ora cheios, ora apertados, leves e densos, num meio todavia harmonioso, rápido e cuidadoso. Achemo-nos, portanto, na presença de um homem cujo raro valor intelectual corre parilha com a imaginação e o instinto sexual exacerbado. A grafia do marquês de Sade, entretanto, de nenhum modo *revela a loucura moral de que tantas vezes tem sido acusado*. (...) A desigualdade dos traços, que obedecem a um ritmo, em que se reconhece o impulso apaixonado, mas compensado, exclui a monotonia sem chegar à discordância. Enfim, a graça polimorfa dos traços revela o grão-senhor que tantas paixões soube inspirar. (CRÉPIEUX-JAMIN e LECERF, 1968, p. 8)

Os retratos que surgem nesse período acerca de Sade não aparecem sem imersão no imaginário e na fantasia que os textos do marquês causavam. Tentativa dos “retratistas” de apreender Sade (ou de prendê-lo em uma imagem, o rosto do “bandido”, enfim, capturado?) por meio de um traço, de um risco, de uma sombra, de uma forma disforme – a caricatura de Sade? Inicialmente, publicou-se um medalhão da coleção de La Porte, no frontispício de *Le marquis de Sade*, do crítico literário francês, Jules Janin (1834); mais tarde, um outro retrato de Octave Uzanne, apareceu como frontispício de uma edição da *Correspondance de Mme. Gourdan* ([s.d.]), e apresenta Sade com um rosto jovem cercado de demônios; outro, realizado por meio de um medalhão de La Porte,

apresenta faunos, um barrete de loucura, um açoite e, embaixo, o marquês na prisão. O doutor Cabanès (1902), após ter deplorado o fato de não se conhecer absolutamente a imagem real de Sade, assinala que “existe uma deliciosa miniatura que se encontra em posse de um erudito colecionador; o qual apressemo-nos em dizer, não se livrará dela facilmente, ainda que para uma reprodução.” (CABANÈS apud APOLLINAIRE, 2009, p. 22) Disseram ainda que na infância o rosto de Sade era tão encantador que as senhoras detinham-se para olhá-lo, seus movimentos eram graciosos e a voz harmoniosa, tinha, inclusive, modos que tocavam o coração das mulheres. (APOLLINAIRE apud SADE, 2009 a, p. 16-7)

Delon (2007), contudo, reproduz em *Les vies de Sade* um retrato do marquês de perfil e na mesma página da biografia o coteja com o perfil de Laura de Noves, “que tanto habitou os sonhos do prisioneiro” (DELON, 2007, p. 15. Trad. nossa), sugerindo, assim, uma semelhança física entre ambos. Assinala ainda que “os surrealistas desejavam que Sade fosse como Lautréamont, sem rosto. Este retrato de Charles Van Loo nos apresenta verdadeiramente seu perfil entre 1760-1762.” (DELON, 2007, p. 15. Trad. nossa)

Lely (2004), por sua vez, em *Vie du marquis de Sade*, diante do desaparecimento da tela de Van Loo, “impossível de se encontrar, a despeito de numerosas buscas” (LELY, 2004, p. 66. Trad. nossa), faz o “retrato psíquico do marquês de Sade” (é esse, inclusive, o subtítulo de um dos capítulos do livro) durante um período de aproximadamente cinquenta anos, de abril de 1759 a novembro de 1814. À maneira da biografia que redigiu, Lely pinta, passo a passo e com riqueza de detalhes, o retrato de Sade, abordando não somente os fatos marcantes da vida do marquês e da sua psique, mas também as mudanças físicas que sofreu ao longo dos tempos.

O poeta inglês, Swinburne, que viveu na época vitoriana, também faz o retrato de Sade e o pinta como “homem-falo”, “titã temível e sublime”,

“fantasma inexprimível”, “figura enorme e sinistra” – imagens grandiloquentes cantadas pelo poeta, das quais se podem extrair o desmedido de Sade, o excesso, a abjeção, a voz que se faz ouvir além do estrondo das baionetas e das revoluções, a sombra que insiste em se fazer notar e, qual espectro malvindo acaba por roubar a cena.

“Pinto o que não pode ser fotografado, algo surgido da imaginação, ou de um sonho, ou de um impulso do inconsciente”, declara de forma lúcida o pintor, fotógrafo e cineasta Man Ray, que também buscou retratar Sade. Assim, em 1938, Man Ray pinta um quadro e o intitula “Retrato imaginário de D. A. F. de Sade”. Na tela, em primeiro plano, o rosto de Sade feito de pedra, como as muralhas medievais ou as torres da Bastilha, que, no fundo da tela, queimam. Figurando num plano menor, os soldados lutam. Cavalos estão tombados. Há vestígios de sangue pelo caminho. Tomada pela multidão, a Bastilha está em chamas, o amarelo e o vermelho surgem no alto da tela, entretanto, não ofuscam Sade, que se mantém firme. Os ombros acompanham o rosto. São feitos do mesmo material, a pedra. Embora retratado de perfil, o rosto de Sade é redondo, grande. Vemos apenas um dos olhos, expressivos, que, juntamente com uma ligeira calvície e uma cabeleira enrolada, compõem o retrato – “um corpo feito da própria matéria das paredes das celas e de suas prisões. Um homem-muralha, à prova do tempo.” (PEIXOTO, 1978, p. 14) No peito, gravado na pedra, um nome: “Sade”. Logo abaixo, a reprodução de um fragmento do testamento do marquês, no qual se lê: “espero que os vestígios de meu túmulo desapareçam sobre a face da terra como eu me iludo que a minha memória se apagará do espírito dos homens.”

Embora o retrato seja “a contingência soberana”, “o particular absoluto”, “o certificado de presença”, “o quadro vivo”, e, por fim, “o envelope transparente e leve”, que envolve o sujeito, paradoxalmente, esquiva-se e torna-se invisível, “não é a ele que nós vemos”. (BARTHES, 1981, p. 20). Quem sabe, o retrato mais preciso de um autor, como fez

contemporaneamente o fotógrafo Eder Chiodetto (2002) na capa do seu livro, *O lugar do escritor*, seja mesmo um borrão, uma mancha, uma forma cuja nitidez torna-se apenas um vestígio.

Talvez, por isso, Michel Delon (2007), em biografia relativamente recente sobre o marquês (edição cuidadosa, com fac-símiles, pesquisa documentada, belas imagens), tenha-a intitulado *Les vies de Sade*, parodiando ou ainda “corrigindo” (se é que é possível fazê-lo, tratando-se do “célebre biógrafo” de Sade e de uma pesquisa de tamanha envergadura) o título da biografia de Michel Lely (2004), *Vie du marquis de Sade*. Perde-se, na biografia de Delon, o título de nobreza atribuído a Sade, contudo, ganha-se uma vida, quem sabe, muitas, tantas quantas o leitor for capaz de vislumbrar.

Conforme encontramos nas disposições de última vontade relacionadas em testamento, “a ambição de desaparecer para sempre da memória dos homens” (SADE apud SOLLERS, 2001, p. 96) estaria Sade, como em boa parte de sua obra, lançando mão da fina ironia que lhe é peculiar? Bataille aponta que o desejo de Sade de desaparecer deve-se ao fato de que para ele “nada havia à sua medida.” (BATAILLE, [s.d.], p. 136) Ou ainda, recordando Lacan (1998), tal desaparecimento, além de demarcar uma ausência, implica perpetuação do nome:

Ora, é exatamente o “masoquismo de Sade” que aparece em seu Testamento, particularmente no quinto parágrafo: sua vontade de que um matagal desfaça os últimos vestígios de sua presença na terra evoca a destrutividade que, na sua obra, ele incita a tomar como corporificada à própria força avassaladora da Natureza. Logo, como rigorosamente notou Lacan, esse desaparecimento é, ao tomarmos Sade como \$, seu próprio nome, sua assinatura mesma, o que ele deixou, no mundo, como sua marca. Por ser barrado, dividido, é desaparecendo que o sujeito se faz presente. (...) O Testamento de Sade, se o lermos como um entrelaçamento da vida e da obra daquele que o quis lavrar, é, portanto, particularmente demonstrativo da proposição lacaniana de que “Sade não é enganado na sua fantasia, na medida em que o rigor de seu pensamento se passa na lógica de sua vida”. (LAIA, [s.d.])



De forma paradoxal, após ter sido perseguido, preso, proibido, condenado e ter, espantosamente, escapado da guilhotina em plena Fase do Terror revolucionário (onde cabeças eram cortadas como nabos), Sade, de “ilegível”, acabou por tornar-se um clássico, tal qual Racine, Ovídio, Zola, Petrarca ou Shakespeare. “O inferno em papel bíblia” – esse foi o slogan do anúncio, que promoveu a edição das obras de Sade e antecedeu a publicação do autor pela Gallimard, na célebre coleção, Bibliothèque de La Pléiade. (SOUZA, 1993, p. 5) Sade, enfim, um clássico: “o vendaval de liberdade do século XVIII produziu Sade: o século XIX tratou de ignorá-lo ou de censurá-lo; o século XX encarregou-se de demonstrá-lo, em altos brados, pela negativa; o século XXI deverá considerá-lo em sua evidência.” (SOLLERS, 2001, p. 11)

Entretanto, verifica-se, como assinala Simone de Beauvoir (1961), a ausência de Sade e o silêncio em torno de seu nome em obras alentadas e minuciosas sobre “as ideias do século XVIII” e em outras acerca da “sensibilidade do século XVIII”, “sem nelas encontrar uma única vez o seu nome.” (BEAUVOIR, 1961, p. 7) Do apagamento ao estereótipo, um passo, que alguns verbetes encarregam-se de divulgar. Assim, encontramos em dicionários filosóficos recentes, como o *Dicionário de filosofia*, de Simon Blackburn (2007), entre tantos verbetes, um que dá a seguinte definição de Sade: “Pornógrafo e louco francês. O seu niilismo, tal como a sua obsessão com a psicopatologia da luxúria violenta e desenfreada, renderam-lhe um papel simbólico notável no pensamento de autores como Foucault, o pensador francês Gilles Deleuze (1925-95) e outros, que se interessam pela questão do desejo sexual e da sua relação com o poder político. Ver *também* perversidade.” (BLACKBURN, 2007, p. 303) Ora, associar Sade à pornografia, à loucura, à perversidade e conferir-lhe um “papel simbólico”, ainda que arrematado por um “notável”, não acrescenta muito e só reafirma o pensamento do senso comum acerca de Sade, reiterando a sua exclusão.



Paradoxalmente, talvez tenha sido essa exclusão que tenha “provocado” a obra sadiana, no sentido de ter dado causa a ela, feito-a deslanchar e, até mesmo, atravessar os séculos: “há um certo tipo de sistema de exclusão que perseguiu violentamente a entidade humana chamada Sade, e tudo o que é sexual: anomalia sexual, a monstruosidade sexual, em suma, perseguiu tudo o que está excluído por nossa cultura.” (FOUCAULT, 2006, p. 238) Por outro lado, Gabriel Giannattasio (2009), estudioso da obra do marquês, em um movimento inverso ao de Blackburn (2007), assim define Sade: “Aristocrata de nascimento, dramaturgo, contista, romancista, filósofo e literato, fez da libertinagem do corpo e do espírito a herança incômoda de sua existência.” (GIANNATTASIO, 2009)

No *Dicionário de filósofos*, de Noëlle Baraquin e Jacqueline Laffitte (2004), uma publicação também relativamente recente, Sade não é mencionado. Contudo, outros tantos “grandes” pensadores figuram na obra como “filósofos”, entre os quais, Jung, Freud, Lacan, Saussure, John Locke e Lévi-Strauss. Em “Sade philosophe”, Jean Deprun assinala que “Sade é filósofo no sentido polêmico da palavra. Filósofo aqui não quer dizer ‘confrade póstumo de Platão ou de Descartes’, mas ‘adepto dos iluministas’.” (DEPRUN, 1992, p. LX. Trad. nossa) Sade seria um “adepto dos iluministas”, conforme aponta Deprun, não por estar em consonância absoluta com o pensamento de seus contemporâneos, mas, sim, por se valer de conceitos, referências e temas que comungam da mesma tradição intelectual. Tradição, que, no entanto, Sade põe em questão de forma paradoxal, por meio da ironia, da paródia e da linguagem crua de seus textos.

Timo Airaksinen ressalta que Sade seria um “filósofo-disfarçado” (AIRAKSINEN, 1995, p. 5. Trad. nossa), pois a sua filosofia é dita pela voz dos personagens, de maneira fictícia, embaralhando os paradigmas utilizados pelo autor. Chantal Thomas, por sua vez, assinala que a filosofia sadiana não se introduz na história da filosofia como um todo, pois o

movimento no qual se encontra ultrapassa os limites, além de qualquer processo transgressor próprio ou construção filosófica. Desta forma, a filosofia de Sade interdita qualquer garantia transcendental e constrói o seu discurso, que vai além, até mesmo, do que a transborda. (THOMAS, 2002, p. 51. Trad. nossa)

Se o “filósofo” Sade é ignorado no dicionário de Noëlle Baraquin e Jacqueline Laffitte (2004), aparece, no entanto, em outro, o *Dicionário de obras filosóficas*, de Denis Huisman (2002), por meio da autoria de *Justine ou os infortúnios da virtude* (SADE, 1967) e de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003). Curiosa é a definição do verbete intitulado “A filosofia na alcova”, que se inicia assim: “Esse texto é conhecido sobretudo pelo panfleto do quinto diálogo.” (HUISMAN, 2002, p. 238) O restante do verbete que pretende elucidar o livro de Sade prossegue fazendo menção apenas ao panfleto. Por que somente o panfleto importa? Deve-se levar em conta, ou melhor, deve-se levar a sério, somente a parte de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003), que, explicitamente, trata das “questões importantes” (a política, os costumes, a religião, as leis)? E as outras partes (sobretudo as de baixo) continuariam encobertas? Ao determo-nos perante os demais verbetes do dicionário, notamos que apenas o verbete “A filosofia na alcova” define o livro elencado como “texto”, os demais utilizam o termo “obra”. Ora, ironicamente, do juízo de valor que o dicionário traz, ficamos com o juízo às avessas. No ensaio, “Da obra ao texto” (BARTHES, [s.d.] a, p. 55-61), Barthes também faz o seu juízo e aponta:

A obra vê-se (nas livrarias, nos ficheiros, nos programas de exame), o Texto demonstra-se, fala-se segundo certas regras (ou contra elas); a obra tem-se na mão, o Texto tem-se na linguagem: só existe preso num discurso (ou antes, é Texto pelo próprio facto de o saber); o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto. Ou ainda: o Texto só se experimenta num trabalho, numa produção. O resultado é que o Texto não se pode deter (por exemplo, numa prateleira de estante); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode nomeadamente atravessar a obra, várias obras). O

Texto é o que se intitula no limite das regras de enunciação (a racionalidade, a legibilidade, etc. (...)) O Texto tenta colocar-se muito exactamente atrás do limite da *doxa* (a opinião corrente, constitutiva das nossas sociedades democráticas, poderosamente ajudadas pelas nossas comunicações de massa, não será definida pelos seus limites, pela sua energia de exclusão, pela sua censura?); tomando à palavra à letra, poderíamos dizer, que o Texto é sempre *paradoxal*. (BARTHES, [s.d.] a, p. 56-7)

Se o silêncio que durante muito tempo se fez em torno de Sade corroborou para o esquecimento de sua obra (se é que isso foi realmente possível?), por outro lado, o entusiasmo dos devotos do marquês em cultuá-lo e, até mesmo, em divinizá-lo – o “divino marquês”, acabou “atraiçoando-o; quando desejaríamos compreendê-lo, prescrevem-nos adorá-lo. Os críticos que não fazem de Sade um monstro nem um ídolo, mas apenas um homem, um escritor, contam-se pelos dedos da mão.” (BEAUVOIR, 1961, p. 7-8)

“Eminência parda do romantismo”, “patriarca do decadentismo”, “filósofo do mal”, “revolucionário fervoroso”, “apologista do crime”, “anatomista meticuloso”, “masoquista mascarado”, “mártir do escândalo absoluto”, “teólogo negativo”, “cristão mal disfarçado”, “anjo negro da modernidade”, sem dúvida, poucos nomes como este – Sade – ganharam tantas alcunhas e estigmas: “seu próprio nome se diluiu em palavras sombrias: sadismo, sádico; seus diários íntimos perderam-se, queimaram-se os manuscritos – os dez volumes das *Journées de Florbelle* por instigação do próprio filho – seus livros foram proibidos.” (BEAUVOIR, 1961, p. 7) Chegou-se, até mesmo, à supressão do vocábulo “Sade” na língua francesa: “afinal de contas a palavra *sade* [agradável, charmoso] também desapareceu, e ficou-nos o seu contrário, *maussade* [enfadonho, impertinente].” (SOLLERS, 2001, p. 26)

E, não foi justamente a pecha da dificuldade, “Sade é uma leitura difícil” (BLANCHOT, 1990, p. 69. Trad. nossa), da monotonia, que recaiu sobre sua obra – “do estilo de Sade não vale a pena falar e seus enredos são

de uma insipidez que confirma a frase de Baudelaire, grande especialista na matéria: ‘o pecado é monótono’ ” (CARPEAUX, 2001, p. 10) – e, a de impertinente, a que se depositou sobre a sua vida como uma crosta impermeável a qualquer intempérie, e “produziu a ‘lenda Sade’ divulgada no nosso século sob o pretexto científico que traz o nome de ‘sadismo’”? (MORAES, 2002, p. 7) O termo “sadismo” aparece em 1834, no *Dictionnaire universel*, de Broiste, definido como “aberração espantosa do deboche, sistema monstruoso e anti-social que revolta a natureza” (DELON, 1991, p. 46. Trad. nossa) e, adquire um estatuto médico, quando Krafft-Ebing o introduz em *Psychopathia sexualis*. (KRAFFT-EBING, 1998)

Em *Sade, Fourier, Loiola* (BARTHES, 1979), Barthes aproxima Sade do utopista Fourier e do santo jesuíta Loiola e acaba por concretizar o seu projeto de reunir os três autores num só volume, o “livro dos logotetas”, a saber, “dos fundadores de línguas” (BARTHES, 1979, p. 9): línguas novas, denominadas por ele, de artificiais. Para fundá-las, os logotetas recorrem a quatro procedimentos básicos, quais sejam: isolar, articular, ordenar e teatralizar.

E, não por acaso, em “Kant com Sade” (LACAN, 1998, p. 776-803), Lacan promove um encontro inédito e coloca Kant, “o filósofo da moral, criticista e formalista” (FÉRES, 1999, p. 44), junto de Sade, “o filósofo celerado, da imoralidade, empirista e libertino” (FÉRES, 1999, p. 44), por meio de um “com” oportuno e, sobretudo, funcional, que, em se tratando da psicanálise, serve muito mais para instaurar uma ruptura do que propriamente uma ligação: “Kant seria uma espécie de negativo de Sade, relembrando a metáfora freudiana da neurose em relação à perversão – o negativo não como o contrário, mas como o que mostra às avessas, mostra escondendo.” (RUBIÃO, 1999, p. 19) Não é por meio do obsceno, a saber, daquilo que deveria estar escondido, mas se coloca em cena, quer como prática libertina quer como retórica discursiva, diante da lei, da moral, dos costumes, da religião, do sexo, que Sade constrói a sua obra?

Estudado por Adorno, Horkheimer, Barthes, Blanchot, Bataille, Foucault, Deleuze, Lacan, Octavio Paz, Sollers, Jules Janin, Maurice Heine, Gilbert Lely, Michel Delon, Jean-Jacques-Pauvert, Pierre Klossowski, Annie Le Brun, Chantal Thomas, Philippe Roger, Maurice Lever, Jean Paulhan, Maurice Nadeau, Apollinaire, Jean Cocteau, Simone de Beauvoir, Béatrice Didier, Jean-Jacques Brochier, Jean Deprun, Mario Praz, Eliane Robert Moraes, Luiz Roberto Monzani, Gabriel Giannattasio, Contador Borges, entre outros, Donatien Alphonse François de Sade, “longínquo descendente de Laura de Sade, cantada por Petrarca” (PAZ, 1999), nasce em 02 de junho de 1740, em Paris, “no palácio do grande Conde, num berço estofado de penas de pintinho e coberto de insígnias e estrelas.” (DESBORDES, 1968, p. 13)

Assim, foi no Palácio de Condé, o qual ocupava uma grande área, possuía um conjunto grande de edifícios, com ruas internas e um jardim apreciado na época como o Jardim de Luxemburgo, que Sade passou a infância na companhia do príncipe Louis-Joseph de Bourdon, com quem aprendeu a usufruir do poder de ser bem nascido e dos privilégios. Mais tarde, o companheiro de infância torna-se o rei Luis XV. A mãe de Sade o entrega bem jovem a amante de seu pai, a esposa do príncipe de Condé. Com a morte do príncipe, foi adotado pelo irmão dele, o conde de Charolais, conhecido por sua crueldade e devassidão, que, segundo Michelet, “só amava o belo sexo quando o fazia sangrar”. (MICHELET apud MORAES, 2006, p. 94) Brilhante, violento, espirituoso, as crueldades de Charolais alimentam a crônica da Regência e de Luís XV – “entre as muitas histórias sobre as atrocidades que cometeu, conta-se que assassinou uma criança doente, de seis ou oito meses, dando-lhe uma forte aguardente para beber. Outra, mencionada, em *La philosophie dans le boudoir*, revela que, em 1723, ele matou um homem apenas por diversão.” (MORAES, 2006, p. 95). Buscando ilustrar a impunidade do assassinato, Sade cita a passagem a seguir, atribuindo as palavras do duque de Orleans a Luís XV:

Voltando da caça, encontra um burguês parado em sua porta. De sangue frio, o príncipe diz: “Vejam os se atiro bem naquele corpo!”, apontando em sua direção e lançando-o ao chão. No dia seguinte, ele vai pedir indulgência ao duque de Orleans, que, instruído sobre o acontecido, lhe responde: “Senhor, a indulgência que solicita deve-se à vossa distinção e a vossa qualidade de príncipe de sangue; ela vos será concedida pelo rei, mas ele a concederá ainda com maior presteza àquele que tiver feito o mesmo a vós”. (SADE, 2003, p. 168-9)

Desta forma, Sade aprende com a nobreza “o gosto pelo crime gratuito” (DELON, 2007, p. 15. Trad. nossa) e a impunidade – “o jogo de palavras entre *‘gentilhomme’*, *‘gens-tue-hommes’* e *‘gens-pille-hommes’*, que só faz sentido em francês, aproxima o ‘homem da sociedade’ ao homem que mata.” (MORAES, 2006, p. 92)

A França, segundo relata Fernando Peixoto, começa, nesse período, a viver a agonia da monarquia, instaurada por Luis XIV, que define o seu reinado como “O estado sou eu”. Mais tarde, o poder passa para as mãos de Luis XV, que abandona os interesses do Estado em detrimento da vaidade pessoal. Em 1715, com apenas cinco anos, assume o poder, tendo Felipe de Orleans como regente até 1723, quando completa a maioridade. O período de regência inaugura a libertinagem dos costumes. (PEIXOTO, 1979, p. 20):

Os anos de Regência são marcados pelo desvario e pelo excesso: festas, orgias, embriaguez. No inverno, três vezes por semana, há baile de máscaras na Ópera. No verão, os libertinos divertem-se com prostitutas nas obscuras alamedas dos Champ-Elysées. Todas as noites o Regente recebe para uma ceia no Palácio Real: companhia brilhante, mais íntima, escolhida num círculo restrito. Entre as mulheres, além da amante do momento, encontram-se Mme. de Tencin e Mme. du Defand, todas muito perfumadas, os cabelos cortados como dita a moda, frisados e empoados, os vestidos longos, com aplicação de seda da Índia. (MORAES, 2006, p. 94)

Luis XV mantém-se no poder economicamente sustentado pelos saques ao erário público e pelos impostos, cada vez mais altos. Vive numa

festa constante, indiferente à miséria que cresce no território francês. Algumas revoltas ainda incipientes, conforme aponta Fernando Peixoto (1979), já são difíceis de conter e marcam o início de um processo de descontentamento social, sem controle. A aristocracia está quase arruinada e decadente, a situação financeira do país é insustentável. Os impostos caem com violência sobre o povo, especialmente, sobre os camponeses, que ainda pagam tributo aos senhores e o dízimo à igreja católica. Os tributos voltam-se ainda sobre os ombros de uma nova classe, a burguesia, que se torna cada dia mais poderosa e vem acumulando riquezas desde os tempos do mercantilismo e da política econômica de Colbert. Além disso, o desregramento da corte e as guerras empreendidas, visando a conquista de condados e territórios próximos, com atenção especial voltada às colônias, fonte de matérias-primas indispensáveis à tentativa de desenvolvimento da indústria e mercado certo para a produção, arruinam os cofres do Estado e destroem o país. Desta forma, a burguesia vê-se prejudicada no comércio e na indústria.

Sade nasce, portanto, em um momento de devassidão, revolta e fome, numa sociedade em crise, dividida em dois blocos antagônicos: de um lado, o Rei e as castas privilegiadas da antiga ordem feudal, o clero e a nobreza; de outro, ainda circunstancialmente unidos, o povo e a burguesia. Contudo, Luiz XV permanece voltado para os interesses particulares. Assim, define o sentido histórico do seu reinado: “Depois de mim, o dilúvio!” (PEIXOTO, 1979, p. 20-1). A ficção imita a História e faz também a sua escrita. Assim, na abertura de *Os 120 dias de Sodoma* (SADE, 2006), encontramos:

As guerras consideráveis que Luis XIV travou durante seu reinado, espoliando as finanças do Estado e os recursos do povo, enriqueceram secretamente uma multidão de sanguessugas sempre atenta às calamidades públicas, que provocam e nunca aplacam, para tirar proveito com maiores vantagens. O fim daquele reinado, por sinal tão sublime, talvez tenha sido uma das épocas do império francês em que mais



surgiram dessas fortunas obscuras que não resplandecem senão por um luxo e devassidões tão nefastas quanto elas. Pouco antes do fim desse reinado e do Regente tentar forçar essa multidão de vigaristas a restituir tudo que tomara, por meio do famoso tribunal conhecido como *Chambre de Justice*, quatro dentre eles imaginaram as singulares orgias de devassidão que vamos relatar. Enganar-se-ia quem imaginasse que apenas plebeus se dedicaram a essa extorsão fiscal, pois era encabeçada por senhores muito notáveis. O Duque de Blangis e seu irmão, o Bispo de..., que, assim acumulavam fortunas imensas, são provas incontestáveis de que a nobreza não desprezava mais do que outros a possibilidade de enriquecer desse modo. (SADE, 2006, p. 15)

A família de Sade é uma das mais aristocráticas e tradicionais da antiga *Provence*. Especula-se que talvez entre seus antepassados estivesse a família dos heréticos Albigenses, denunciados no século XIII como discípulos do diabo. No entanto, os dados que dispõem os estudiosos revelam uma ascendência das mais ilustres, permeada por figuras eminentes da sociedade francesa, ligadas diretamente ao serviço dos reis e dos papas, pelo menos, desde o século XV. Um documento histórico revela ainda que o nome da família, Sade, vem do nome de uma pequena cidade, Saze, situada em Languedoc, a poucos quilômetros de Avignon. (PEIXOTO, 1979, p. 20-1)

Como uma das famílias mais antigas da Provença, a família de Sade não prescinde de brasão, assim, sobre o fundo vermelho uma estrela de ouro traz no centro uma águia negra coroada também de vermelho. Desta forma, quando o papa João XXII chegou a Avignon, foi recebido por quatro ilustres cidadãos da cidade, especialmente designados para esperá-lo nas margens do Reno. Um dos quatro era Paul de Sade, pai de Hugo de Sade, que, mais tarde, desposaria Laura de Noves, bitravó do marquês e tornada imortal nos 317 sonetos de Petrarca. Entretanto, Sade buscou demolir o mito de Laura e de Petrarca, “demonstrou que o amor é sinônimo de egoísmo e que o amor radical é egoísmo radical e que a conclusão última do egoísmo radical é a destruição do outro, de todos os



outros, destruição que é a expressão da Liberdade Absoluta do Destruidor.” (CARPEAUX, 2001, p. 10) Nesse sentido, Bataille ([s.d.]) dirá ainda que Sade “excluindo-se da humanidade, não teve em vida senão uma ocupação, que definitivamente o arrebatou, a de enumerar até o esgotamento as possibilidades de destruir os seres humanos, destruí-los e gozar com o pensamento de sua morte e de seu sofrimento.” (BATAILLE, [s.d.]), p. 145. Trad. nossa)

Sade estuda no Colégio Louis-le-Grand, dirigido por jesuítas, onde permanece por quatro anos, período em que são montadas dezesseis peças de teatro, “o ensino que recebeu era acompanhado de numerosas referências à arte teatral, a que também vinha se somar uma prática cotidiana da chibata e dos castigos corporais.” (ROUDINESCO, 2008, p. 59) Aos dez anos, Sade tem seu preceptor particular, o abade Amblet – “voltei a fazer meus estudos em Paris, sob orientação de um homem firme e de muito espírito, indicado para formar a minha juventude, mas que, para minha desgraça, não tive muito tempo junto de mim” (SADE apud PEIXOTO, 1979, p. 26) – aos quatorze, entra para a escola de cavalaria leve, torna-se subtenente de infantaria do Rei. Mais tarde, Sade torna-se tenente dos carabineiros e, obtém aos dezenove anos nos campos de batalha na Alemanha, durante a Guerra de Sete Anos, a patente de capitão do regimento de cavalaria da Bourgogne. Reformado, retorna a Paris e, em 1763, casa-se. (GIANNATTASIO, 2000, p. 195-6)

Até aí nada de incomum numa biografia que é familiar a tantos jovens aristocratas da França, que se tornaria, em seguida, republicana. Aos vinte e três anos Sade se casa a contragosto com Renée-Pélagie de Montreuil (teria preferido a irmã mais jovem de sua esposa, por quem se apaixonara e que mais tarde se tornaria sua amante) e, nesse mesmo ano, é preso pela primeira vez, ficando quinze dias recluso em Vicennes, sob a acusação de práticas libertinas. A partir de 1765, Sade intensifica ligações

públicas com atrizes e dançarinas e uma série de prisões contra ele é decretada.

Em 1768, estoura o “processo Rose Keller”. Maurice Heine foi quem reuniu a documentação relacionada ao caso de Arcueil, material que estava esquecido nos Arquivos Nacionais no Parlamento e no *Châtelet* de Paris. Ainda que nos debrucemos sobre os depoimentos do processo e sobre os relatos e pesquisas dos biógrafos de Sade, não é possível saber, conforme assinala Fernando Peixoto, o que realmente aconteceu naquela manhã entre Sade e Rose Keller – trinta e seis anos, viúva de um pasteleiro, tecelã de algodão desempregada, que Sade encontrou na manhã de 03 de abril de 1768. Os depoimentos dos protagonistas coincidem em muitos pontos, contudo, divergem nas questões essenciais. (PEIXOTO, 1979, p. 43-4)

Rose Keller prestou duas declarações à justiça. Na segunda, confirma quase tudo que disse na primeira vez, acrescentando mais detalhes. Conforme relata Fernando Peixoto (1979), Rose Keller estava pedindo esmolas na Praça Victoire, quando dela se aproximou um jovem, que lhe propôs que arrumasse seu quarto e que lhe pagaria bem pelo serviço. Ela, então, aceitou. Ele levou-a para uma casa, pediu que esperasse, voltou cerca de uma hora depois e conduziu-a num fiacre até Arcueil. Levou-a para um quarto, fechou a porta a chaves. Regressou cerca de uma hora depois, levou-a a um pequeno gabinete e exigiu que ela se despisse. Levou-a nua para outro quarto, atirou-a de bruço sobre uma cama e amarrou seus braços e pernas e também o meio do seu corpo com cordas de cânhamo. Chicoteou-a com varas, “fazendo-lhe várias incisões com uma faquinha ou um canivete, derramou cera vermelha e cera branca em grande quantidade sobre os ferimentos após o que começou a chicoteá-la e a fazer incisões e a derramar cera, repetindo sete ou oito vezes esses maus-tratos”, conforme descreve Rose Keller. Ela gritou, ele mostrou-lhe uma faca e ameaçou matá-la e enterrá-la com suas próprias mãos. Ela parou de gritar, “cada vez

que ele novamente a chicoteava, também lhe dava pauladas”, segundo conta Rose Keller. Ela implorou que não a matasse, pois ainda não havia feito sua páscoa, ele ofereceu-se para confessá-la e quis obrigá-la a isso. Ela gritou muito, “ele prorrompeu em gritos altíssimos e apavorantes”, como relata Rose Keller. Ele cortou as cordas que a prendiam, levou-a novamente ao gabinete para que ela se vestisse, trouxe um jarro de água, ela lavou-se e enxugou-se com uma toalha que ficou suja de sangue, sendo obrigada a lavá-la também. Ele trouxe-lhe um vidro com um líquido para que untasse os ferimentos, dizendo que assim, em pouco tempo, não deixariam vestígios. Ela se untou e isso lhe provocou dores muito fortes. Já vestida, recebeu um pão e uma caneca de vinho, foi novamente trancada no quarto anterior. Com uma faca, conseguiu destruir um dos lados do batente da janela, apanhou duas cobertas de cama e escapou pelo jardim, pulando um muro e ferindo-se no braço e na mão esquerda. Chegou à rua, um criado correu atrás dela, dizendo-lhe para voltar, ela recusou. Ele ofereceu dinheiro, ela recusou. Fugindo, encontrou algumas mulheres, que a ajudaram e a quem contou o que havia acontecido. (PEIXOTO, 1979, p. 44-5)

Em depoimento, como aponta Fernando Peixoto (1979), o marquês afirma que seu nome é Louis-Alphonse-Donatien de Sade. Relata que, quando levou Rose Keller deu-lhe a entender que era para um divertimento libertino, que não ousou violência nem ameaças para que ela se despisse, que lhe dissera para se deitar numa cama ou divã, mas que não a amarrou e também que a chicoteou com uma palmatória de cordas nodosas e que não se serviu de varas nem de bastão, canivete ou cera de Espanha, e que nos pontos inflamados aplicou simplesmente, em vários lugares, pequenas camadas de pomadas feitas de cera branca, com o fim de curar os ferimentos, admitindo ter-lhe aplicado três ou quatro séries de chicotadas. Afirma ainda que Rose Keller não gritou nunca. Se gritasse teria sido ouvida por todas as pessoas que estavam na casa e que ela não pareceu

descontente quando se separaram, apenas pediu para sair mais cedo. Pierre-Paul Lecomte, cirurgião de Arcueil, por sua vez, afirma em depoimento que Rose Keller tinha escoriações que não passavam da epiderme, nenhuma equimose lhe pareceu causada por pauladas, não encontrou nela sinal de cera vermelha, bem como nenhum sinal de queimadura que a cera de Espanha causaria se a derramassem sobre as escoriações, encontrando apenas pingos de cera branca nas costas, que não lhe pareceram ter causado queimaduras, disse ainda que não encontrou vestígios de cordas nos pés, nas mãos ou no corpo de Rose Keller. (PEIXOTO, 1979, p. 45-6)

Rose Keller fugiu em torno das quatro horas da tarde, à noite, já estava em contato com a polícia. Prestou declarações, pela primeira vez, no dia seguinte. O juiz de Arcueil ouviu testemunhas e no dia 07 de abril a esposa de Sade pede a presença do abade Amblet e do procurador da corte. Informada dos fatos, a Senhora de Montreuil pede que procurem imediatamente Rose Keller, oferecendo-lhe qualquer soma de dinheiro para que desista do processo. No mesmo dia, encontram Rose Keller deitada de lado numa cama, que declara que, desde o suplício de que foi vítima, passa mal. Discutem preço. Rose Keller pede muito. Chegam, enfim, a um acordo: 2.400 libras. Retornam a casa e discutem sobre o valor. Embora a quantia seja alta, recebem autorização para pagar qualquer preço. Regressam e encontram Rose Keller sentada na cama, conversando alegremente com várias mulheres. (PEIXOTO, 1979, p. 48-9) São pagos 2.400 libras e sete luizes de ouro para medicamentos. Feito o acordo e pago o montante, o processo contra Sade, entretanto, continua seu curso normal e, no dia seguinte, é proclamada ordem de prisão contra ele.

No “Caso Rose Keller”, deparamo-nos com os gritos, que arrancam de Sade o gozo, a tortura e a flagelação – “o espetáculo da dor de outrem que arrebatava o espírito.” (BATAILLE, [s.d.], p. 149) De ato purificador praticado pelos santos e santas (Pedro Damião, Liduína de Schiedam, entre outros tantos) no qual se buscava transformar o corpo de gozo tomado

como abjeto num corpo místico, capaz de alcançar a imortalidade, a flagelação generalizou-se no século XVIII entre os libertinos:

Antes um rito de purificação visando a transformar o corpo odiado num corpo divino, a flagelação foi então assimilada a um ato de devassidão. E isto, tanto mais na medida em que os penitentes – metamorfoseados em adeptos de uma sexualidade pervertida – escolhiam não mais se vergastar as costas, como queria a antiga tradição, mas a totalidade do corpo – sobretudo as nádegas, receptáculo por excelência de uma poderosa estimulação erótica. Da mesma forma, por sinal, experimentavam um prazer extremo em serem flagelados por outros e flagelarem seus próximos. Em 1700, em sua *História dos flagelantes*, Boileau destacou que a flagelação era “sexual”, uma vez que a “disciplina do baixo [as nádegas] substituíra a do alto [as costas].” (ROUDINESCO, 2008, p. 32)

Sade tinha que escolher um domingo de Páscoa para atrair à sua casa de Arcueil a mendiga Rose Keller? Muito tempo depois, alquebrado e doente, será também em um domingo de Páscoa, em Charenton, que dará hóstia aos doentes e distribuirá pão bento. O escândalo provocado pelo caso Rose Keller Sade teve de pagar com duas prisões. São quinze dias de detenção em Saumur e sete meses em Pierre-Encise: “no Domingo de Páscoa de 1768, às 9 horas da manhã, na Place des Victoires, ao abordar a mendiga Rose Keller (que irá chicotear algumas horas mais tarde na sua casa de Arcueil), o jovem Sade (tem 28 anos) veste uma sobrecasaca cinzenta, usa bengala, traz uma faca de caça e um regalo branco.” (BARTHES, 1979, p. 170)

Sade, um dândi? Entretanto, num curto período que passou em liberdade, Sade, ainda que vivendo de sua pena e levando à cena suas peças em Paris, Versailles e Chartres, diante das dificuldades financeiras, clamou em vão por um emprego ou cargo, qualquer que fosse. Em “Carta ao Conventional Bernard”, data de 27 de fevereiro de 1795, que parece ser uma “Carta de Apresentação”, encontramos o relato de que Sade pode ser útil na composição ou na redação de alguma obra ou ainda na organização

e gestão de biblioteca, gabinete, ou museu, implora-se ainda na carta por justiça, benevolência e súplicas para empregá-lo. (APOLLINAIRE, 2009, p. 14-5)

Baudelaire (1995), em ensaio denominado “O pintor da vida moderna”, que aborda a obra do pintor francês Constantin Guys e traz uma seção intitulada “O dandismo”, publicado pela primeira vez em três partes, em novembro-dezembro de 1863, no jornal *Le Figaro*, aponta que o dândi ocupa-se da sua toailete, tomada no sentido lato, qual seja, o conjunto das peças do vestuário, adereços, enfeites, cosméticos e demais artifícios utilizados no culto e manutenção de uma certa aparência, e se atém com a própria elegância, “esse modo de vestir uma casaca e de conduzir um cavalo”. (BAUDELAIRE, 1995, p. 872)

Baudelaire assinala ainda que o dândi apresenta certos traços – é rico, altivo, tem um ar de dominação, frio e de superioridade aristocrática, possui leveza nas atitudes, segurança nas maneiras, dedica-se ao ócio, dispõe, portanto, de tempo e dinheiro e não tem outra ocupação senão a de cultivar a ideia do belo, de satisfazer suas paixões, de sentir e de pensar. No entanto, Sade foi muito mais do que um mero dândi (se é que chegou mesmo a sê-lo) e, se na sua vida ou na sua obra ocupou-se da toailete e da elegância e manteve ainda em suspenso uma certa altivez, foi talvez para melhor provocar, corromper os costumes e, quem sabe, perverter as relações humanas, ou ainda, “recortar” o mundo à sua maneira e atravessá-lo de modo fulgurante:

Se não houvesse passado de um mero libertino, pornógrafo e panfletário, levando uma existência de dândi no contexto de uma época dominada pela tranqüilidade, o marquês nunca teria sido capaz de ocupar essa postura única de príncipe dos perversos na história ocidental (literária e política). Profanador da lei, inventor de uma erótica disciplinar, senhor que desafia apenas a si próprio, miasma obsceno jogado às traças por três regimes sucessivos, em suma, criador de uma linguagem do êxtase textual capaz de resistir a todos os interditos. Sade é também aquele que tornou desejável o mal, desejável o gozo do

mal, desejável a perversão enquanto tal. Nunca pintou o vício para torná-lo detestável. (ROUDINESCO, 2008, p. 58)

Quando pensamos no século XVIII, conforme assinala Otto Maria Carpeaux (2001), pensamos na época em que muitos países da Europa aboliram a tortura judicial. Entretanto, o século XVIII configura-se também como o período das execuções (embora Sade tenha sido veementemente contrário à pena de morte) com torturas requintadas em praça pública – “inventou a guilhotina. E Sade restabeleceu, pelo menos para seu uso particular, a tortura. É homem de seu tempo, mas não da época da Revolução que estourou quando Sade já tinha 49 anos de idade. É contemporâneo de Casanova, *libertin* como ele, mas não um aventureiro, como o veneziano, e sim, um grande senhor aristocrático; um daqueles aristocratas aos quais na França do *Ancien Regime* tudo parecia lícito e impunemente permitido.” (CARPEAUX, 2001, p. 11)

A partir do caso Rose Keller inaugura o marquês festas e bailes no seu castelo em “La Coste”, na região da Provence. Os diversos escândalos deflagram as sucessivas prisões de Sade ao longo da vida. Foi com Jeanne Testard, uma jovem operária grávida que às vezes fazia programas, que Sade voltou a se enfurecer contra a religião: “um dia, ao mesmo tempo em que ejaculava num cálice, introduziu-lhe hóstias no ânus, depois de se flagelar com uma palmatória em brasa. Obrigou-a no fim a blasfemar e tomar um laxante para que se aliviasse sobre um crucifixo.” (ROUDINESCO, 2008, p. 61) Em 1772, Sade procura em Marselha outras distrações e estoura mais um caso, o dos “bombons de cantárida”. Nesse episódio, Sade fornece cantárida a prostitutas a fim de sorver melhor suas matérias fecais e “foi logo visto como um caso clínico pela alta sociedade da época: um novo Gilles de Rais, um ogro, um estranho inventor de unguentos.” (ROUDINESCO, 2008, p. 61) O caso dos bombons de catárida assume proporções imprevistas, o que faz de Sade, desde então, um homem acuado. Enquanto foge para a Itália com a cunhada, Anne-Prospère, é



condenado à morte por contumácia e queimado em efígie na Praça de Aix.

Em 1773, a Senhora de Montreuil, sogra de Sade, obtém do rei ordens para prendê-lo, tal voz de prisão deu-se por meio das *lettres de cachet*, instrumento judicial que concentrava maiores poderes nas mãos do monarca, que poderia autorizar a captura e a prisão de uma pessoa sem o devido processo legal e sem observar a exigência de julgamento. (GIANNATTASIO, 2009, p. 23) Reiteradamente, assim como as penas que lhe são imputadas, Sade afirma-se preso por suas opiniões, ponto de vista compartilhado por muitos estudiosos e críticos, entre os quais, Octávio Paz (1999), que assinala: “Sade foi preso por suas idéias; foi incorruptível e independente em matéria intelectual (às vezes faz pensar em Giordano Bruno)” (PAZ, 1999, p. 116), ou em Galileu e em outros tantos, que para assegurar a própria vida, não tiveram outra alternativa senão negar a autoria de determinadas ideias, ou até mesmo, de alguma obra, como fez Sade no caso de *Justine* (SADE, 1989).

Em Vincennes, Sade redige inúmeras cartas, no entanto, a correspondência dele é submetida a um rígido controle. As cartas são lidas por um comissário de polícia, que, na maioria das vezes, copia-as, eliminando as passagens consideradas inaceitáveis. Sade e os correspondentes mais próximos tentam driblar a censura: ora, utilizam um tipo especial de tinta, *l'encre sympathique*, Sade denomina-as de “cartas ao leite” ou “cartas brancas”, ora, empregam uma linguagem codificada, alusões, expressões com duplo sentido, pseudônimos e códigos. Sade vale-se ainda de uma espécie de suco de limão, o que obrigava o destinatário a esquentar o papel para que o texto se tornasse visível e legível. Tal artimanha provocou, contudo, um processo de deterioração mais rápido das cartas – “era quase sempre nas entrelinhas da ‘carta oficial’ que Sade escrevia.” (GIANNATTASIO, 2009, p. 19)

Em carta dirigida à esposa, cuja data é 20 de fevereiro de 1781, denominada “Minha grande Carta”, Sade (2009) vê-se preso devido à



perseguição da “megera”, sua sogra, chamada por ele de “Sra. Presidente de Montreuil”: “um inflexível rigor, um espírito de ordem e de método. Ela é quase certa em seu cálculo, sempre exata e diligente, utilizando nesse jogo as precauções do felino que, pacientemente, espregueia sua vítima e, depois, num súbito impulso, atira-se sobre ela. Seu ódio será tanto mais feroz quanto mais ela se sentir enganada após ter sido seduzida.” (LEVER apud ROUDINESCO, 2008, p. 60-1) Sade declara-se ainda na carta uma “pequena vítima” diante dos “monstros” aos quais foi entregue e desabafa sobre a impunidade em França, sobretudo, quando se tem “libras de renda”. Vê-se às voltas com uma cifra, o número “56”, que, ora traduz as manobras somadas para impedi-lo de sair da prisão, ora, as diferentes opiniões que tem sobre a sua saída e ainda o número de castelos que deve construir para abrigá-lo. À maneira do personagem de Cervantes (2002), “Dom Quixote de La Mancha”, portanto, não sem humor, Sade se refere à prisão em que se encontra como “o quarto castelo da Espanha”:

Tal é o divertimento da Sra. Presidente de Montreuil, eis sua doce ocupação há já quatro anos, auxiliada pelos seus satélites que ela paga para servir-lhe nestas gentilezas e que dela estão debochando (pelo menos é o que me assegurou Marais), sem dúvida invejoso por não ter sido chamado) quando presenteados ou pagos. Eis 56 espécies dessas manobras bem somadas, sem contar o que está por me esperar; não que eu tenha 56 opiniões diferentes sobre a minha saída, Deus me livre! Teria passado a minha vida a fazer cálculos e se não o fiz (tu tens provas de ocupações mais sérias), contudo, observei com cuidado e vi que é possível desta forma que, em vez do quarto castelo na Espanha onde estou e que sem dúvida, por mais longínquo que esteja, cairá como os três outros, que em vez de quatro, repito, ela tenha cooperado a fazer-me construir sem dúvida 56. (...) Se alguém deveria ser punido seria ela, mas não se pune na França aqueles que têm libras de renda e sob seus cuidados são colocados *pequenas vítimas* que podem entregar à voracidade desses monstros que têm o ofício de viver do sangue das infelizes. Solicitam *pequenas vítimas*, eles as entregam e ficam quites. Eis porque estou na cadeia. (SADE, 2009 a, p. 75-7)

Em outro fragmento da carta, Sade revolta-se com os anos que se arrastam na prisão (ou “no castelo ermo”) e, ainda que não queira ocultar

nem uma vírgula sequer do seu relato, preocupa-se ainda em utilizar “termos suaves”, em suprimir “nomes feios”, por meio das reticências, evitando, assim, o choque de sua mulher diante das confissões que pretende fazer, “preocupação” que funciona na carta como jogo retórico, discurso duplo, como convém à hipocrisia social:

Colocar alguém na cadeia quatro ou cinco anos por uma *festinha de garotas* as quais acontecem mais de oitenta similares todos os dias em Paris! E vir dizer-lhe que deveria estar feliz por pegar somente cinco anos de cadeia e que se ele foi perseguido, como o foi, todo este tempo foi para vencer! Não, abandono essa idéia, pois ela me revolta demais, estou certo de que tu nunca terás a insistência de apoiá-la. (...) Todas as minhas aventuras se reduzem a três. Não falo da primeira: pertence totalmente a Sra. Presidente de Montreuil (...) A segunda aventura é aquela de Marselha: acredito também não haver necessidade de se falar dela Foi bem constatado que só havia libertinagem e que tudo o que se havia julgado conveniente inserir como criminoso para acalmar a vingança de meus inimigos da Provença e a capacidade do chanceler que queria meu cargo para seu filho, não passava de pura invenção. Portanto, esse caso, creio está bem resolvido pela detenção em Vincennes e pelo exílio em Marselha. Passemos, portanto, à terceira. Peço-te desculpas de antemão pelos termos que terei de empregar, vou suavizá-los ao máximo colocando-os em abreviado. Aliás entre marido e mulher pode-se, quando o caso assim o exige, se exprimir um pouco mais livremente do que com desconhecidos ou simples amigos. Peço-te também desculpas pela confissão, mas prefiro que tu me vejas como um libertino do que como um criminoso. Faço a confissão de meu erro sem ocultar uma vírgula sequer. Vendo-me obrigado a passar um tempo num castelo ermo, quase sempre sem ti, tendo como pecadilho (é preciso confessar) amar um pouco demais as mulheres, entrei em contato em Lyon com uma m... muito badalada e lhe disse: quero levar à minha casa três ou quatro criadas, quero-as jovens e bonitas, veja se as arruma assim para mim. Essa m... chamada Nanon, pois ela era uma m... conhecida em Lyon – vou prová-lo quando necessário – promete e cumpre a promessa. Levo as garotas; sirvo-me delas. No fim de seis meses, alguns parentes vêm buscar as garotas, assegurando que são suas filhas. Devolvo-as; e is contra mim um processo de seqüestro e de estupro! (...) É expressamente proibido em França que uma m... forneça garotas virgens, e se a garota é virgem e reclamar, não é o cliente que é perseguido, é a m... que é punida rigorosamente no ato. (...) Mas não há nada a ganhar com a m... e os pais esperavam ganhar dinheiro comigo. (SADE, 2009 a, p. 76-8)

Em ensaio intitulado “Atualidades sádicas”, inicialmente publicado

no *Correio da Manhã*, em 10 de abril de 1967 e, mais recentemente, na Revista *Argumento*, Otto Maria Carpeaux (2001) aponta que as vítimas de Sade não eram mulheres licenciosas, mas, sim, moças pobres e que foram remuneradas para servirem ao marquês, porém, no momento em que recebiam o dinheiro, ignoravam que sairiam do *boudoir* mutiladas ou mortas, entre os casos, a conhecida *affaire* de Marseille e outras semelhantes: “Sade foi tantas vezes preso, e em uma carta ao *Garde des Sceaux*, ele se queixa amargamente: ele, um homem da nobreza, preso durante anos, *pour une putaine*. Na mesma carta anuncia ao dignatário do Reino uma vingança histórica: *un jour de la liberté*. Mas quando a revolução veio, não tratou de maneira melhor – *pour une putaine* – o defensor da liberdade.” (CARPEAUX, 2001, p. 11)

Ao final da “Grande Carta”, Sade (2009 a, p. 86), em caráter de confissão próprio ao gênero epistolar, declara-se um libertino, não um criminoso. O que significa, afinal, ser um “libertino” no século XVIII francês? “Dignos do suplício da roda por sua libertinagem” – assim os libertinos eram designados nos séculos XVI e XVII. A palavra *roué*, conforme assinala Eliane Robert Moraes (2006, p. 81), significa, ao mesmo tempo, devasso e supliciado e vincula-se, segundo a autora, ao suplício da roda – castigo imposto a muitos e estendido aos rebeldes descrentes. Desta forma, nos primórdios da libertinagem, o termo carregava consigo a condenação a punições rigorosas. A palavra francesa *libertin*, por sua vez, aparece em 1523, na Bíblia (Atos dos Apóstolos, VI, 9) e faz concorrência a *affranchi*. No entanto, ganha conformação quando Calvino ataca em 1544 os dissidentes anabatistas: “todos os libertinos divertem-se com a Escritura Sagrada, transfigurando-a a seu prazer por loucas alegorias, o que não é outra coisa que falsificar o seu sentido natural”. (CALVINO apud FERREIRA, 2009, p. 6)

Seguindo um ponto de vista cronológico, o dicionário *Littre* aponta os significados históricos do vocábulo *libertin*, que, no século XVI,

significava “aquele que não se sujeita nem às crenças nem às práticas da religião”, até chegar ao sentido moderno, que remonta ao século XVIII e se refere à moral e à sexualidade, “desregrado no que diz respeito à moralidade entre os dois sexos”. (MORAES, 2006, p. 81-2)

No século XVIII, a libertinagem é apresentada a partir do modelo galante de Crébillon Fils no romance *Les égarements du coeur e de l'esprit*, de 1736, em que se encontram o predomínio do jogo e das relações de excesso, refletindo os valores de uma nobreza, que a sociedade francesa revolucionária percebeu como imagem corrupta e superficial. No século XVIII, entretanto, a libertinagem não se limita ao domínio dos costumes. Eleva-se sob a trivialidade à pretensão filosófica, acolhe a reflexão materialista e a contestação social, bem como a condenação de preconceitos morais e religiosos. (FERREIRA, 2009, p. 7) Surgem, assim, nesse período, os “libertinos de espírito”: homens de letras, filósofos, divulgadores de ideias, vinculados aos círculos eruditos ou populares. Reúnem-se nos salões a fim de discutirem novas ideias, filosofia, história natural, medicina, entre outros assuntos, cujo traço comum é a independência de pensamento (MORAES, 2006, p. 85-7).

Sade reitera ainda na “Grande Carta” que pretende ser “limpo”, mesmo que tenha passado a vida “a sujo”. Lembremos Klossovski (1985), “sou excluído da pureza porque quero possuir o que é puro. Não posso não desejar a pureza, ao mesmo tempo, sou impuro, porque quero usufruir a indesfrutável pureza.” (KLOSSOWSKI, 1985, p. 122) Desta forma, resta a Sade, na longa carta que redigiu, passar a sua vida a limpo:

Sim, confesso, sou libertino, concebi tudo o que se pode conceber no gênero, mas certamente não fiz tudo o que concebi e não o farei jamais. Sou um libertino, mas não um *criminoso* nem um *assassino*, e já que forçam a colocar a minha apologia ao lado da minha justificativa, direi que talvez seja possível que aqueles que me condenam tão injustamente, como o sou, não estejam em condições de contrabalançar suas infâmias por boas ações tão verdadeiras quanto aquelas que posso contrapor aos meus erros. (...) Em poucas palavras, quero ser limpo, e o serei, em qualquer época em que me façam sair

daqui. (...) Eis uma longa carta, não é? Mas eu a estava devendo a mim mesmo e atinha prometido no aniversário dos meus quatro anos de sofrimento. Expiraram. Ei-la; foi escrita como no leito de morte, a fim de que se a morte me surpreender sem que eu tenha o consolo de abraçá-la ainda uma vez possa eu, expirando, encaminhá-la aos sentimentos expressos nesta carta, como os últimos que te enviará um coração desejo de levar pelo menos tua estima ao túmulo. (...) Não te peço para responder no detalhe, mas de me dizer simplesmente que recebeu *minha grande carta*: é dessa forma que a chamarei, sim, é assim mesmo que a chamarei. E quando remeter aos sentimentos que ela contém, então tu a lerás... Está ouvindo, minha cara amiga? Tu a lerás novamente e verás que aquele que a amou até o túmulo quis assiná-la com seu sangue. (SADE, 2009 a, p. 86-8)

É na maior parte das prisões que Sade escreve seus livros, *Os 120 dias de Sodoma* (2006) redige na Bastilha bem como como *Eugénie de Franval* (1992), *Os infortúnios da virtude* (2009 b) e *Aline e Valcour* (1969) – “na solidão dos cárceres, Sade realizou uma noite ética que é análoga à noite intelectual de que Descartes se rodeou; não fez brotar uma evidência mas contestou, ao menos, toda a resposta demasiado fácil.” (BEAUVOIR, 1961, p. 63) Do catálogo que Sade elaborou em 1788 com a lista de suas obras, havia 35 atos de teatro, meia dúzia de contos, a quase totalidade de *Portefeuille d'un homme de lettres* e a lista parece não estar completa. Desta forma, “a pena de Sade” acaba por conduzi-lo à escrita e faz valer, no cerne da ambiguidade que a expressão instaura, a “condenação” a que o autor está sujeito, qual seja, escrever: “ele que sempre desejou a solidão das entranhas da terra, o mistério de uma existência subterrânea e reclusa. Sade formulou esta idéia, de diversos modos, que os maiores excessos do homem exigem o segredo, a obscuridade do abismo, a solidão inviolável de uma cela.” (BLANCHOT, 1990, p. 16. Trad. nossa).

A solidão de Sade entre as grades da prisão ou além delas, provocou para o marquês “uma subjetividade abandonada a si mesma” (GIANNATTASIO, 2000, p. 152), ou ainda, uma maneira muito própria de pensar (particularidade cara a Sade): “o isolamento físico onde confinam o prisioneiro de Vincennes e da Bastilha é apenas uma fraca imagem do

“isolismo” moral – a palavra é do próprio Sade onde o mantém a originalidade de um pensamento sem igual no seu tempo.” (HEINE apud SADE, 1969 b, p. XL-XLI)

Blanchot certa vez disse que “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar” (BLANCHOT, 1987, p. 17) e reverbera aqui, acolá, em um personagem, em uma cena, em um diálogo, em uma indagação, onde o eco? Num romance, discurso, carta, grafite ou nome rabiscado às pressas na cela de uma prisão? Na iminência de ser novamente preso, Sade, acuado, empreende inúmeras fugas, ora para a Itália, ora para o refúgio de seu castelo (hoje restam apenas as ruínas do *Château*, nem por isso, menos visitadas, como se pode verificar nos sites de viagem da internet), em La Coste:

Na primavera de 1779, estando Sade prisioneiro em Vincennes, escrevem-lhe dizendo que o pomar de La Coste está admirável: cerejeiras em flor, macieiras e pereiras, lúpulo, vinhas, sem falar dos ciprestes e dos carvalhos em pleno desabrochar. La Coste foi para Sade um local múltiplo, um lugar total; primeiramente, lugar original, lugar de retorno (durante toda a primeira parte de sua vida, Sade, embora fugitivo, procurado, não deixou de lá voltar, desprezando toda a prudência); e depois: espaço autônomo, pequena sociedade completa de que ele era o senhor, única fonte dos seus recursos, lugar de estudo (lá tinha a sua biblioteca), lugar de teatro (lá se representavam comédias) e lugar de deboche. (BARTHES, 1979, p. 170)

Pretender ler Sade acreditando numa filiação entre vida e obra ou vice-versa acabaria por nos conduzir a um campo minado ou a um terreno pantanoso – não foi justamente esta colagem que propalou ao longo dos séculos o “perigo” ou o “medo” de Sade? No entanto, se pensarmos em ambas como uma duplicação (BARTHES, 1979), um espelhamento, buscando perseguir menos o celerado e o maldito, mas, sim, como gostava de ser chamado, o “homem de letras” (SADE apud MORAES, 2002), que “sempre reclamou ser” (MORAES, 2002, p. 11), implica, como o panfleto que escreveu, e exige de nós, leitores, sobretudo, “mais um esforço”.

Conforme assinala Camus, “nesse aspecto, Sade é o homem de letras perfeito, construiu uma ficção para dar a si próprio a ilusão de existir.” (CAMUS, 1996, p. 64).

Desta forma, enveredar pelas “noites de pena em punho” (SADE apud SOLLERS, 2001, p. 98) em que Sade passou em claro nas mais de onze prisões em que esteve sob três diferentes regimes, a monarquia, a república e o império napoleônico, incluindo ainda os muitos anos no manicômio, em Charenton, perfazendo um terço de sua vida, a saber, vinte e sete anos trancafiados dos setenta e quatro vividos, além de mais um esforço, exige tato, ao percorrermos a “região de escrita” sadiana, na qual a vida e a obra atravessam a planície da palavra, o branco da página, a escrita do romance, as folhas do objeto livro, “objeto mais-de-gozar” – excessivo e, ao mesmo tempo, causa de desejo.

Se conseguiu Sade escapar da guilhotina e ao espetáculo de ter sua cabeça exposta numa praça pública em Paris e, se sua morte não pôde ser assistida pelos revolucionários de plantão, puritanos ou pela massa curiosa, não se furtou, no entanto, após a morte, a ter a cabeça rolando nas mãos da Ciência. Embalada pela onda do empirismo, convinha à época, no desapontar do século XIX, ávida por novas descobertas, experimentar para conhecer, dissecar para controlar.

Assim, após a morte de Sade e contrariando as disposições de sua última vontade, como a de ser enterrado em “La Coste” – acaba sepultado mesmo em Charenton – o médico do manicômio, Ramon, após a exumação do cadáver do marquês, captura o crânio de Sade e o confia a um frenologista, Spurzheim, discípulo de Gall, que o estuda minuciosamente. Ramon, debruçando-se também sobre o crânio, relata:

O crânio de Sade ficou nas minhas mãos durante vários dias, de modo que eu pude estudá-lo do ponto de vista da frenologia, de que me ocupava muito àquela época, assim como do magnetismo. O que concluí desse exame? Bom desenvolvimento da abóboda do crânio (teosofia, benevolência); não há saliências exageradas nas regiões



temporais (nenhuma ferocidade); não há saliências exageradas atrás ou acima dos ouvidos (ausência de combatividade, órgãos muito desenvolvidos no crânio de du Guesclin); cerebelo de dimensões modestas, não há uma distância exagerada de uma apófise mastóide à outra (ausência de excesso de amor físico). Em uma palavra, se nada me fizesse adivinhar no Sade passeando gravemente e, poder-se-ia mesmo dizer, patriarcalmente, o autor de *Justine e de Juliette*, o exame de sua cabeça me faria absolvê-lo da acusação de ter criado semelhantes obras; seu crânio era em tudo igual ao de um Pai da Igreja. (RAMON apud SOLLERS, 2001, p. 97)

Sade, próximo de Fourier e Loiola, conforme apostou Barthes, ou reunido com Kant, como certa vez Lacan apontou, agora, por meio de um diagnóstico médico, encontramos-lo “em tudo igual ao Pai da Igreja”, padre ou papa, santo ou Deus? Diagnóstico parcial de um velho amigo, em Charenton, que conseguiu até mesmo ver no crânio do marquês a “ausência de excesso de amor físico”? Sentença benevolente de um “juiz”, que por meio da análise do crânio de Sade poderia até mesmo absolvê-lo de ter criado “semelhantes obras”? Utopia de um médico que viu a possibilidade de dissecar, para além do crânio, a psique sadiana, como se a anatomia desse conta de responder por uma vida que resistiu até o fim à ortopedia médica e científica, às classificações biologicistas e aos diagnósticos psiquiátricos e, sobretudo, por uma obra que conseguiu escapar à incisão médica, burlar a censura e fincar o pé na história, ainda que seja “uma história dos perversos”?

Nos últimos anos de vida, em Charenton, como nos relatam algumas biografias e o filme de Philip Kaufman, que, no original, chama-se “Quills” (KAUFMAN, 2000), qual seja, “Penas”, Sade só queria escrever. Interessamos no filme de Kaufman a relação de Sade com a escrita, visto que do ponto de vista cinematográfico a película reproduz uma certa estética americana de fazer cinema – exceções a Griffith, Wells, David Lynch, Hitchcock e Woody Allen – , bastante linear e previsível. Mas, se até mesmo um cineasta do quilate de Pasolini foi duramente criticado pelo



filme “Salò” (PASOLINI, 1975), o qual é infinitamente superior ao “Quills” (KAUFMAN, 2000), parece, como assinala Barthes, que “Sade é não é de modo algum figurável (assim como não há nenhum retrato de Sade (a não ser fictício), também não é possível nenhuma imagem do universo sadiano: este, por uma decisão imperiosa do escritor Sade, está inteiramente entregue ao poder da escrita apenas.” (BARTHES, 2005, p. 145-6) Será? Sade, novamente preso... e “entregue ao poder da escrita apenas”? Barthes aponta:

E, se isso ocorre, é sem dúvida porque há um acordo privilegiado entre a escrita e a fantasia: ambas são *esburacadas*; fantasia não é sonho, não segue o conexo, mesmo estrambótico, de uma história; e escrita não é pintura, não segue o pleno do objeto: fantasia só pode ser escrita, não descrita. Por isso Sade nunca passará para o cinema, e, de um ponto de vista sadiano), Pasolini só podia enganar-se – o que fez com teimosia. (BARTHES, 2005, p. 146)

No entanto, Barthes assinala ainda que o incômodo que o filme de Pasolini traz à cena e provoca não é sem importância, ora não estaria aí a “figuração” do universo sadiano, qual seja, representar o mal-estar do texto de Sade no cinema? Escrita e fantasia, texto e tela, juntos e esburacados... E quando narrar é descrever e escrever é pintar? Quem sabe, fantasia possa, sim, tornar-se sonho e escrita, pintura. Os buracos continuam lá... não para serem preenchidos, mas talvez para que os sentidos possam se deslocar com mais folga e literatura e cinema possam escrever e filmar a arte, o medo, assombro, o espanto, o horror, a abjeção, a náusea, o sol, a morte: “fazer comer excremento? Arrancar um olho? Pôr agulhas na comida? Vê-se de tudo: o prato, as fezes, a lambuzeira, o pacote de agulhas (...), a textura da polenta, como se diz, *nada nos é poupado (...)*”. (BARTHES, 2005, p. 145) Ao final do artigo publicado no “Le Monde” em junho de 1976, Barthes parece se render... e se pergunta “se ao fim de uma longa cadeia de erros, o “Salò” de Pasolini não é *afinal de contas* um objeto propriamente

sadiano, pois, ao que parece, ninguém de fato consegue recuperá-lo.” (BARTHES, 2005, p. 148)

Preso como Sherazade, em *As mil e uma noites* ([s.d]) e, na iminência da morte, Sade luta, veementemente, para manter-se vivo e, como a prisioneira do sultão, tem que contar uma história a cada noite a fim de assegurar a sobrevivência, tarefa que, por conta própria, sabiamente lhe impingiu. Entretanto, como se vê em “Quills” (KAUFMAN, 2000), retiram de Sade o papel, a tinta, a pena, e, por consequência, a vida. Arrancam de sua cela todos os utensílios e objetos que, de alguma forma, pudessem servir de instrumento para a escrita. Desesperado e sem as ferramentas de trabalho, Sade insiste em se fazer ouvir e utiliza, inicialmente, um osso do galeto que recebe como refeição e o transforma em lápis, porém, logo é descoberto e passa a receber somente carnes desossadas; acuado, serve-se, em seguida, do vinho que lhe é oferecido, mancha os lençóis de Bourdeaux e imprime no tecido esgarçado seu texto.

Mais tarde, conforme nos é apresentado em “Quills” (KAUFMAN, 2000), Sade enfrenta novas restrições, restando-lhe estampar nas paredes da cela, o novo romance, desta vez, escrito com as suas fezes: “o que é censurado é a mão, o músculo, o sangue, o dedo que aponta a palavra por cima da pena. A castração é circunscrita, o esperma escritural deixa de poder correr; a detenção transforma-se em retenção, Sade (...) sem pena, estiola-se, torna-se um eunuco.” (BARTHES, 1979, p. 177)

No entanto, a obra, já circula, ainda que, de início, por mãos seletas, e se torna pública, publicada. Aquele que um dia pretendeu que “glandes de carvalho” cobrissem seu túmulo e o fizesse desaparecer da face da terra e que teve pela família o nome proibido de figurar no mármore luzidio de sua tumba, faz de sua pena e de seu degredo um poderoso cinzel – cortante, afiado – que o poeta, no entusiasmo dos versos, assinalou:

Não te desvaneceste.

As letras de teu nome ainda são uma cicatriz

que não fecha,  
uma tatuagem de infâmia sobre certos  
semblantes.  
Cometa de pesada cauda fosfórea:  
razões-obsessões,  
atravessas o século dezenove com uma  
granada de verdade na mão  
e explodes ao chegar à nossa época. (PAZ, 1999, p. 13)

Se houve um tempo no percurso da crítica literária em que se tratava de perscrutar o autor menos a obra e, mais tarde, de perquirir a obra menos o autor, cujo texto de Barthes ([s.d.] a), “A morte do autor”, publicado no final da década de 60, além de demarcar um território, promove uma torção nos caminhos da crítica literária; no século XXI, trata-se, quem sabe, não mais de sobrepor à vida à obra ou vice-versa, mas, de fazer valer o ponto de interseção entre as duas instâncias, ponto, cuja mola propulsora faz nascer a escrita.

“Mais um esforço”... Aí, sim, podemos fixar o nosso olhar sobre uma escrita, que na terminologia cunhada por Roland Barthes, configura um texto de gozo: “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 1977, p. 22) E, não é justamente este ponto de perda, vacilação e estranhamento que permite Blanchot (1990) apontar o mal-estar que o texto sadiano provoca no leitor?

Mal-estar que o texto de gozo porta. Linguagem crua, como sabemos, que exhibe o corpo, ou melhor, seus pedaços, e coloca em cena “atletas do gozo” (SOLLERS, 2001, p. 25), que se debruçam incansavelmente sobre o tão propalado genital – temido e adorado. Dupla crueza: do sexo e da linguagem. Aliando-se ao campo da denotação, o cru parece desafiar as interpretações.

Se a leitura de Sade mostra-se, a primeira vista, desagradável, talvez seja porque Sade dispensa o jogo metafórico que a literatura ao longo dos tempos parece ter almejado. Como escritor, Sade não busca a sedução estilística. Desta forma, o texto sadiano se estabelece através de uma enunciação repetitiva e insistente, na qual a escrita deve tornar-se, sobretudo, denotativa e funcional. (TEIXEIRA, 2001, p. 7) Duplo papel, para quem foi um apaixonado pelo teatro (BARTHES, 1979) e, nos romances ou nas peças que escreveu, na voz dos libertinos ou de algum narrador onisciente, foi diretor, cenógrafo, modista, contra-regra, iluminador e cuidou de cada detalhe e de cada cena.

Assim, por meio da linguagem que fez escorrer das secreções, da boca ou de algum outro orifício dos libertinos ou das vítimas, Sade acabou por abrir a via para o debate, a divergência de ideias, o diálogo, a argumentação, o filosofar. E, entre os diversos tons que perpassam o texto sadiano, encontramos o tom que o discurso assertivo do “libertino-filósofo” muitas vezes insinua, o tom do pensador das Luzes, cuja chama não deve morrer: “a chama da filosofia se acenderá sempre ante a chama do esperma, e nos templos ela não será apagada, ainda que mil seres supremos se agitem para lhe sufocar a centelha” (SADE, 2003, p. 53).

### Referências

AIRAKSINEN, Timo. *The philosophy of the marquis de Sade*. London: Routledge, 1995. Disponível em: <<http://site.ebrary.com/lib/ebraryanddbd/Doc?id=5004624>> Data do acesso: 22 Feb. 2009.

APOLLINAIRE, Guillaume. Introdução. In: SADE. *O corno de si próprio e outros contos*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2009. p. 9-30. (Série Erótica)

AS MIL E UMA NOITES. Versão francesa de Antoine Galland. Trad. Martim Velho Sotto Mayor. Rio de Janeiro: Livraria Paisagem, [s.d.]. v. I-V.

BARAQUIN, Noëlla e LAFFITTE, Jacqueline. *Dicionário de filósofos*. Lisboa: Edições 70, 2004. (Coleção Lexis)

BARTHES, Roland. Sade–Pasolini. In: *Inéditos*, vol. 3 – Imagem e moda. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 144-8. (Coleção Roland Barthes).

- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, [s.d.] a.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [s.d.] b.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Trad. Manuella Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Antonio Borges Coelho. Lisboa: Ulisseia, [s.d.].
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BEAUVOIR, Simone de. Prefácio: “Deve-se queimar Sade?” In: SADE, Marquês de. *Novelas do marquês de Sade*. Trad. Augusto de Sousa. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961. p. 7-63.
- BLACKBURN, Simon. *Dicionário de filosofia*. 2. ed. Trad. Desidério Murcho et alii. Lisboa: Gradiva, 2007. (Coleção Filosofia Aberta, n. 4)
- BLANCHOT, Maurice. La razón de Sade. In: \_\_\_\_\_. *Lautréamont y Sade*. Trad. Enrique Lombera Pallares. México: Fondo de cultura econômica, 1990. p. 15-65.
- \_\_\_\_\_. L'inconvenance majeure. Préface aux Français, encore un effort... , extrait de *La philosophie dans le boudoir*, de Sade. Utrecht: Jean-Jacques Pauvert Ed., 1965. p. 9-51. (Col. Libertés)
- CABANÈS, Docteur. *La chronique médicale*. Paris: [s.l.], 1902.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CARPEAUX, Otto Maria. Atualidades sádicas. *Argumento* – uma livraria em revista. Rio de Janeiro, Argumento, p. 10-1, dez./jan. 2001.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 3 v.
- CHIODETTO, Eder. *O lugar do escritor*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- CRÉPIEUX-JAMIM, J. e LECERF, André. Estudo grafológico do marquês de Sade. In: DESBORDES, Jean. *O verdadeiro rosto do marquês de Sade*. Trad. Frederico dos Reis Coutinho. Rio de Janeiro: Vecchi, 1968. p. 7-9.
- DESBORDES, Jean. *O verdadeiro rosto do marquês de Sade*. Trad. Frederico dos Reis Coutinho. Rio de Janeiro: Vecchi, 1968. p. 7-9.
- DELON, Michel. *Les vies de Sade*, t. I: Sade em sons temps et Sade après Sade t. II: Sade on travail, éditions Textuel, Coll. “L’atelier”, 2007.
- DELON, Michel et alii. Dossier Sade. *Magazine Littéraire*. Paris, n. 284, jan. 1991.
- DEPRUN, Jean. Sade philosophe. In: SADE. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

- DESBORDES, Jean. *O verdadeiro rosto do marquês de Sade*. Trad. Frederico dos Reis Coutinho. Rio de Janeiro: Vecchi, 1968.
- FÉRES, Nilza Rocha. Aquém e além do fantasma, “a” Graça do Santo. *Cadernos Aleph, Kant com Sade*. Belo Horizonte: Aleph, n. 3, p. 44-9, 1999.
- FERREIRA, Daniel Wanderson. Erotismo, libertinagem e pornografia: notas para um estudo genealógico das práticas relacionadas ao corpo na França moderna. *História da historiografia*. Ouro Preto, UFOP, n. 03, pp. 123-34, set. 2009. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/viewFile/53/37>> Data do acesso: 30 out. 2010.
- FOUCAULT, Michel. Loucura, Literatura, Sociedade. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. 2. ed. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos, I). p. 232-58.
- GIANNATTASIO, Gabriel. Apresentação – As cartas de Sade no Brasil. Posfácio. Sade, filósofo trágico. In: SADE, D. A. F. *Cartas de Vincennes: um libertino na prisão*. Trad. Gabriel Gianattasio. Londrina: Eduel, 2009. p. 9-29; p. 117-45.
- \_\_\_\_\_. *Sade: um anjo negro da modernidade*. São Paulo: Imaginário, 2000.
- HUISMAN, Denis. *Dicionário de obras filosóficas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- JANIN, Jules. Le marquis de Sade. *Revue de Paris*, 1834.
- JAPIASSU, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Trad. Valério Rohden. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade meu próximo: precedido de o filósofo celerado*. Trad. Armando Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- KRAFFT-EBING, R. *Psychopathia sexualis*. New York: Arcade, 1998.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LAIA, Sérgio. Sade com Lacan, [s.d.]. Disponível em: <[http://www.ebp.org.br/pdf/Sergio\\_Laia\\_Sade\\_com\\_Lacan.pdf](http://www.ebp.org.br/pdf/Sergio_Laia_Sade_com_Lacan.pdf)> Acesso em: 26 abr. 2007.
- LEFORT, Claude. Sade: o desejo de saber e o desejo de corromper. In: Adauto Novaes (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras/Rio de Janeiro: Funarte, 1990. p. 247-60.
- LELY, Gilbert. *Vie du Marquis de Sade*. Paris: Mercure de France, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. Um outro Sade. In: SADE, Donatien Alphonse François Conde de. *Os crimes do amor e a arte de escrever ao gosto do público*. Trad. Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 7-25.
- PAUVERT, Jean-Jacques. *La littérature érotique*. Paris: Flammarion, 2000.

- PAUVERT, Jean-Jacques & BEUCHOT, Pierre. *Sade en procès*. Paris: Mille et Une Nuits, 1999.
- PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. *Sade – vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- RODRIGUES, Gilda Vaz. Considerações sobre a dor de existir. *Cadernos Aleph – Kant com Sade*. Belo Horizonte: Aleph, n. 3, p. 30-5, 1999.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Trad. André Telles. Revisão Técnica. Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (Transmissão da Psicanálise)
- RUBIÃO, Laura. A questão da lei em Kant com Sade. *Cadernos Aleph – Kant com Sade*. Belo Horizonte: Aleph, n. 3, p. 19-20, 1999.
- SADE, D. A. F. *Cartas de Vincennes: um libertino na prisão*. Trad. Gabriel Giannattasio. Londrina: Eduel, 2009 a.
- \_\_\_\_\_. *Os infortúnios da virtude*. Apresentação de Contador Borges. Trad. Mauro Parcionik. São Paulo: Iluminuras, 2009 b. (Coleção Pérolas Furiosas)
- \_\_\_\_\_. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução e notas. Allain François. São Paulo: Iluminuras, 2006. (Coleção Pérolas Furiosas)
- \_\_\_\_\_. *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*. Tradução, posfácio e notas. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2003. (Coleção Pérolas Furiosas)
- \_\_\_\_\_. *Eugénie de Franval*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Educ, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Justine: os sofrimentos da virtude*. Trad. Gilda Stuart. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Aline e Valcour*. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: José Álvaro Ed., 1969.
- \_\_\_\_\_. *A filosofia na alcova*. Trad. Aloísio Costa. Brasília: Coordenada Editora de Brasília Ltda, 1969 a.
- \_\_\_\_\_. *Os 120 dias de Sodoma*. Trad. Regis Ricardo. Brasília: Coordenada Editora de Brasília Ltda, 1969 b.
- \_\_\_\_\_. *Justine ou os infortúnios da virtude*. Trad. D. Accioly. Rio de Janeiro: Saga, 1967.
- SOLLERS, Philippe. *Sade contra o ser supremo; precedido de Sade no tempo*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SOUZA, Ruth Maria Pina e. *Sade: o poder do gozo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1993. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000349740>>. Acesso em: 30 out. 2008.
- TEIXEIRA, Antonio M. R. De uma liberdade insuportável: Reflexões acerca de "Kant com Sade". *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental*, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, ano 03, n. 6, jun. 2001. Disponível em: <<http://www.institutopsicanalise->



mg.com.br/psicanalise/publicacoes/almanaque6.htm#deuma>. Acesso em: 22 maio 2009.

THOMAS, Chantal. *Sade, la dissertation et l'orgie*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.

### Filmes

“Quills” (“Os contos proibidos do marquês de Sade”). Direção de Philip Kaufman, Estados Unidos/Alemanha/Reino Unido, 2000. Duração: 124 min.

“Salò: os 120 dias de Sodoma”. Direção de Pier Paolo Pasolini, Itália/França, 1975. Duração: 112 min.

---

**Venus Brasileira Couy** é professora e pesquisadora. Doutora em Teoria da Literatura (UFRJ), publicou, entre outros livros, *Mural dos nomes impróprios: ensaio sobre grafite de banheiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004). Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado, com o apoio do CNPq – Brasil.

E-mail: venusbrasileira@uol.com.br.

Agradeço ao Prof. João Camillo Barros de Oliveira Penna a interlocução com os textos de Sade, a Alessandra Bustamante o diálogo com a psicanálise e a cotradução dos textos de língua francesa e, a Ana Maria Portugal, o franqueamento de sua biblioteca.



# UM MODERNISTA ROMERIANO: SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

João Kennedy Eugênio

É corriqueiro, e mesmo considerado de bom tom, falar-se do “mito” de Brasil criado por Gilberto Freyre, mote vicejante entre pesquisadores da Sociologia-USP ou por ela inspirados. O mito modernista, porém, quase nunca é nomeado como tal;<sup>1</sup> o debate se encaminha o mais das vezes para o caráter vanguardista e irreverente do movimento, havendo ampla aceitação da lenda dourada que os próprios modernistas – Mário de Andrade à frente – construíram e que domina o meio universitário.

É parte da estratégia de construção da lenda dourada modernista estabelecer ligação direta do movimento com as vanguardas européias, realçar sua atualização com o que se passava no Velho Mundo. Mas ao trazer a problemática da “arte brasileira” para o centro do debate, a partir de 1924, o modernismo retomava questões debatidas pelos românticos brasileiros e por Sílvio Romero, entre outros. Assinala Eduardo Jardim de Moraes que “querer destacar o surto de brasilidade de 24 da dimensão nacional, para compreendê-lo em função do primitivismo francês implica no esquecimento da justa apreciação da história cultural do país”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Os livros de Eduardo Jardim de Moraes, *A brasilidade modernista – sua dimensão filosófica* (Graal, 1978), José Paulo Paes, *Canaã e o ideário modernista* (Edusp, 1992), Daniel Faria, *O mito modernista* (UDUFU, 2006) e Abílio Guerra, *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp: origem conformação no universo intelectual brasileiro* (Romano Guerra, 2010) apresentam contribuições universitárias significativas para a reflexão sobre o modernismo e o mito que o cerca. No mesmo sentido vai Luís Augusto Fischer, “Reféns da Modernistolatria”, *piauí*, n. 80, maio 2013, p. 60-63.

<sup>2</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*, op. cit., p. 16.

Costuma-se deixar na sombra que a virada modernista para as questões nacionais muito deve à retomada de idéias de Gonçalves de Magalhães e Sílvio Romero. O modernismo é mostrado como marco zero do debate sobre o Brasil, ocultando-se seus débitos com as gerações anteriores – um ardid dos modernistas que persiste em análises acadêmicas e integra a estratégia de auto-legitimação como “centro” (histórico, cultural e político) e de marginalização de outros atores, a exemplo de Gilberto Freyre.<sup>3</sup>

Desejo mostrar que Sílvio Romero é presença central na produção intelectual de Sérgio Buarque de Holanda – dos textos de iniciação a *Raízes do Brasil* –, o que atesta a existência de vínculos inconfessados entre o modernismo dos anos vinte e a geração de 1870, quando menos de seu mais eminente representante. O que vale para Sérgio Buarque, que é objeto da minha atenção, valerá talvez para outros modernistas, a começar por Mário de Andrade, angustiado, às vezes pessimista, e pesquisador das manifestações culturais tal qual Romero... A esse respeito vale a pena consultar o livro de Abilio Guerra, já referido, e também Alberto Luiz Schneider.<sup>4</sup>

## 1. Referências intelectuais de Sérgio Buarque anteriores ao Modernismo

*Raízes do Brasil*, o texto mais estudado e comentado de Sérgio Buarque, não é puro resultado da temporada do autor na Alemanha, mas retoma idéias caras ao movimento modernista brasileiro – a perquirição da singularidade nacional é uma delas – sobretudo no segundo momento, a partir de 1924. O foco nos vínculos do ensaio com o Modernismo é fecundo, mas infelizmente se faz à custa do esquecimento dos textos de 1920-1921, que constituem as raízes de *Raízes do Brasil*, da formação

---

<sup>3</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. “*Raízes do Brasil*: Biografia de um livro-problema”. In: MARRAS, Stelio (org.), *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 19-39.

<sup>4</sup> SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero, hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2006.

intelectual do jovem Sérgio e dos laços do movimento paulista com a produção de Sílvio Romero. O que liam Sérgio Buarque, Mário de Andrade e Oswald de Andrade antes da Semana de Arte Moderna de 1922?

No caso de Sérgio Buarque pode colher-se uma resposta nos textos que publicou em 1920 e 1921. Em 1920, Sérgio começa a publicar em jornais e revistas – *Correio Paulistano*, *A Cigarra*, *Revista do Brasil* – artigos que atestam, às vezes desde o título, os valores do autor. “Originalidade literária” é o primeiro, “Ariel”, que alude o livro homônimo do uruguaio José Rodó, critica a imitação. “A decadência do romance” volta-se contra a padronização cultural ou *americanização do mundo* e complementa “Ariel”. “Viva o Imperador” exhibe simpatia pela monarquia. “A cidade verde” critica a modernização feita à custa do “que temos de mais precioso: as tradições”. “A bandeira nacional” censura o pavilhão republicano, pois deve possuir emblemas “de acordo com suas tradições”. Eis, pois, os domínios que o atraem: literatura e cultura brasileira, vistos pelo prisma que encarece a autenticidade e teme que a modernidade ameace a riqueza das formas de vida culturais.

Tais idéias surgem dois anos antes da eclosão do Modernismo brasileiro. Não é o engajamento modernista que leva Sérgio Buarque a valorizar a tradição cultural e as raízes históricas do país: ao contrário, são as idéias que expõe desde os 17 anos de idade que fundamentam sua atuação como modernista. Se *Raízes do Brasil* se liga à temporada na Alemanha, entre 1929-30, e ao Modernismo dos anos 20, as raízes profundas do ensaio estão nos textos de iniciação. Resta saber como Sérgio Buarque formou suas convicções entre os quinze e dezessete anos de idade.

Nessa idade ele precisava de um roteiro de leituras e de informações que o situassem no debate contemporâneo, o que certamente obteve nas aulas de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, História do Brasil e línguas estrangeiras do Colégio São Bento, que propiciaram os contatos mais sistemáticos com autores e livros até ali – o que se deu a

partir das leituras curriculares e comentários e sugestões de professores. O Colégio São Bento precisa ser levado em conta na formação do jovem Sérgio.

A partir daí Sérgio Buarque terá empreendido uma jornada de descobertas. Os textos de iniciação revelam que quis situar-se no debate acerca do Brasil e da modernidade e, nesse caso, intelectuais brasileiros agiram como mediadores ao expor teorias européias e fornecer pontos de vista. Para identificá-los é necessário saber quem era referência no debate da época, quem via a literatura como expressão da cultura brasileira, quem defendia a autenticidade, condenava a imitação servil – traços da visão organicista – e quem oferecia um roteiro de leituras nacionais e estrangeiras. Demais, há que verificar se tais intelectuais são citados e o lugar que ocupam nos escritos do jovem Sérgio.

No debate sobre autores e coisas estrangeiras, assim como na difusão de idéias organicistas, destacavam-se três intelectuais: Eduardo Prado, Sílvio Romero e José Veríssimo. Sobre a influência de Eduardo Prado no pensamento de Sérgio Buarque já escrevi alhures.<sup>5</sup>

Outras referências de Sérgio Buarque são Romero e Veríssimo. Romero, o eminente historiador da literatura brasileira, crítico e polemista incansável, autor de numerosos livros e artigos, publicou em 1888 a *História da Literatura Brasileira*. Sua erudição e arrojo, as idéias controversas e o ânimo renovador lhe granjearam uma posição saliente no debate brasileiro sobre literatura, política, cultura. Convencido da desigualdade das raças humanas – nisso seguia Gobineau –, hesitava entre apreço e despreço à mestiçagem. “É realmente estranho, e serve para mostrar o mundo de idéias em choque que Sílvio Romero trazia em si, o fato de que, sendo uma

---

<sup>5</sup> EUGÊNIO, João Kennedy. “Um horizonte de autenticidade”. In: MONTEIRO, Pedro Meira Monteiro; EUGÊNIO, João Kennedy (orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP; Rio de Janeiro: Editora da Unicamp; Eduerj, 2008.

das fontes de Gilberto Freyre, a sua obra seja também a precursora do antropossociologismo de Oliveira Viana”.<sup>6</sup>

Consumidor voraz de teorias européias, Romero criticou a imitação servil – mas não se opunha à imitação adaptada, ou apropriação criativa, processo necessário de crescimento e inevitável a povo jovem. Quem estude a lógica que presidia a atualização infrene de Romero e sua defesa da identidade cultural brasileira pode jogar a dualidade do escritor na conta de suas “contradições”. Mas Romero explica Romero. Na *História da literatura brasileira*, ele destacou que “todo e qualquer problema histórico e literário há de ter no Brasil duas faces principais: uma geral e outra particular, uma influenciada pelo momento europeu e outra pelo meio nacional”.<sup>7</sup> Dois fatores hão, pois, de ser levados em conta no estudo da literatura e da sociedade. A *hereditariedade* representa os elementos estáveis: é o lado nacional das literaturas. A *adaptação* exprime os elementos móveis, transmissíveis de povo a povo: é a face geral das literaturas. “São duas forças que se cruzam, ambas indispensáveis”.<sup>8</sup> O escritor brasileiro que pretenda pensar o país há que ter em conta esse critério:

Tal é a razão por que todo [...] escritor brasileiro de nossos dias tem a seu cargo um duplo problema e há de preencher uma dupla função: deve saber do que vai pelo mundo culto, isto é, entre aquelas nações européias que imediatamente influenciam a inteligência nacional, e incumbe-lhe também não perder de mira que escreve para um povo que se forma, que tem suas tendências próprias, que pode tomar uma feição [...] original.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> CANDIDO, Antonio. *O Método crítico de Silvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 99.

<sup>7</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 59.

<sup>8</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 59.

<sup>9</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 59.

Romero foi seguramente uma das primeiras leituras de Sérgio Buarque, ofertando-lhe um rico temário: discussão da singularidade brasileira, da modernidade e da relação entre elas, além de muitas sugestões de leitura, sobretudo de autores alemães. Sérgio o leu, meditou seus juízos e o cita em dois artigos de 1920.

A outra referência de Sérgio Buarque é José Veríssimo, crítico e historiador da literatura brasileira. Apesar de tudo que o separa de Romero – a concepção de literatura e a visão dos Estados Unidos, por exemplo, Veríssimo mantinha com ele alguns pontos de contato: a crença na existência de raças biológicas, na desigualdade entre elas e na decadência de produtos mestiços. A terceira parte de *Que é Literatura?* – intitulada “Homens e coisas estrangeiras” – e as três séries do livro *Homens e Coisas Estrangeiras* forneceram ao jovem Sérgio um roteiro de leituras e informação pioneira sobre intelectuais latino-americanos, exemplo Rodó, estudos sobre pensadores alemães, críticos literários norte-americanos, escritores portugueses e crítica ao imperialismo norte-americano, textos que ressoam nos primeiros artigos de Sérgio Buarque. Mesmo *Estudos de Literatura Brasileira* e *História da Literatura Brasileira* foram lidos, como se depreende da leitura de “Originalidade literária”.

Eduardo Prado, Sílvio Romero e José Veríssimo, apesar das diferenças, tinham pontos de contato, como o apreço pela singularidade cultural brasileira e a crítica da imitação mecânica. Sérgio Buarque deles aproveitou a informação, o senso crítico, as sugestões de leitura e o afã de autenticidade, que incorporou e reuniu a partir de um ponto de vista organicista.

## **2. Sílvio Romero e José Veríssimo na produção intelectual do jovem Sérgio**

### a) Textos anteriores ao Modernismo

As primeiras menções a Romero e Veríssimo nos textos de

Sérgio Buarque ocorrem em “Originalidade literária”, artigo de estréia publicado no *Correio Paulistano*, em 22 de abril de 1920, por iniciativa de Afonso d’Escragnole Taunay, amigo de seu pai e seu professor de História no Colégio São Bento.<sup>10</sup> No artigo eles aparecem lado a lado e pode-se dizer que são os esteios da argumentação.

Romero aparece do primeiro ao último parágrafo, abrindo-se o artigo com tácita referência a ele. Ao escrever que “a emancipação intelectual não é, nem podia ser, um corolário fatal da emancipação política”, pois “esta é um fator secundário, se tanto, na evolução do espírito de um povo”, Sérgio Buarque responde a um trecho da *História da Literatura Brasileira*: “Constant precedeu Lamartine na Europa e aqui; a evolução literária seguiu-se, como sempre, à política”.<sup>11</sup> Se a alusão coloca o artigo sob a sombra de Romero, a divergência de opinião revela que se trata de diálogo e não de adesão. O trecho prenuncia o lugar subalterno que Sérgio conferirá ao Estado e à política, no conjunto de sua obra, à exceção de *Do Império à República*, escrito no final da vida, em um momento delicado da vida brasileira.

“Espírito de um povo”: essa expressão é outro traço da presença de Romero no artigo, que a apreciava e utilizou em vários escritos. É que, ao lado de idéias e termos cientificistas que traduziam suas convicções sociológicas e a tendência geral da época, Romero às vezes valeu-se de expressões que traduziam sua sensibilidade etnográfica e o avizinham do romantismo. “Em diferentes momentos de sua argumentação aparecem conceitos como marcha evolutiva, seleção natural, raça, e também expressões identificadas à velha tradição romântica, como povo, gênio,

---

<sup>10</sup> BARBOSA, F. de Assis. Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda: ensaio sobre sua formação intelectual até Raízes do Brasil. In: NOGUEIRA et al., orgs. *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Cultura/USP, 1988, p. 30.

<sup>11</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 58.



espírito, muitas vezes grafadas em alemão”.<sup>12</sup>

Ele acreditava em uma “etnologia, ou psicologia dos povos” e em “uma psicologia do povo brasileiro”. O espírito ou caráter de um povo “vem a ser o complexo de tendências e intuições do espírito nacional; alguma coisa que o indivíduo por si só não explica, que só o povo em uma amplitude genérica deixa notar claramente”. Romero afirmava que “assim como há um espírito da época (*Zeitgeist*), que domina um momento dado da História, há um espírito comum (*Altgeist*), que determina a corrente geral mental de um povo”.<sup>13</sup>

À alusão inicial a Romero segue uma provável alusão a Veríssimo. Sérgio Buarque passa a discorrer acerca da originalidade literária da América apoiado em *Ideas y impresiones* do crítico peruano Francisco García Calderón. Veríssimo constatou repetidas vezes o escasso conhecimento que dos escritores latino-americanos de língua espanhola tinham os literatos brasileiros. Onde o jovem Sérgio achou a pista que o levou ao escritor peruano? Decerto Sérgio Buarque chegou a Francisco Calderón por intermédio da *História da Literatura Brasileira* de Veríssimo, publicada poucos anos antes, em 1916, onde Veríssimo anota: “Chegara eu a esta conclusão quando vi o termo ‘modernismo’ empregado por um crítico hispano-americano, o Sr. Ventura García Calderón, para definir a fase literária que também no seu país, o Peru, sucedeu ao romantismo”.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> SCHNEIDER, p.54.

<sup>13</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 166. Veríssimo não poderia ser a fonte direta da idéia, porque a despeito de combater pela autenticidade nacional, descrevia a existência de uma psicologia dos povos. Entretanto, em capítulo de *Homens e coisas estrangeiras* (1ª. série, 1902) – “Um americano e a literatura americana” – ele comenta um artigo de Hamilton W. Mabie, publicado na revista *The Forum*. Sérgio provavelmente leu a resenha e os três volumes de *Homens e coisas estrangeiras*. Veríssimo transcreve um trecho do artigo de Hamilton Mabie que de forma especial pode ter atraído a atenção de Sérgio Buarque: “Porque a literatura é nas suas grandes formas não só uma revelação do caráter nacional, mas uma força para formá-la”. VERÍSSIMO, José. *Homens e Coisas Estrangeiras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 76.

<sup>14</sup> VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 4 ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1963, p. 10.



Se for como penso, no primeiro parágrafo alude-se a Romero e a referência a Francisco Calderón alude a Veríssimo – que com ao mencionar García Calderón na *História da Literatura* levava Sérgio a Francisco Calderón, irmão daquele –, o que se coaduna com o resto do texto, organizado na forma de contraponto.

Sérgio Buarque passa a discorrer sobre a literatura brasileira, amparado nos estudos de Romero e Veríssimo. Repassando os momentos iniciais da história literária no Brasil, observa que José Basílio da Gama e Santa Rita Durão foram os iniciadores da tendência americanizante em nossa literatura, os representantes da primeira fase do indianismo no Brasil, e que, mesmo louvados por Garrett e Castilho, não se deve negar que em parte mereceram o olvido a que os votaram os nossos antepassados.<sup>15</sup>

Nesse passo ocorre a primeira referência expressa a Romero: “A lembrança de dotar-nos de um poema épico é infeliz, tanto do ponto de vista histórico, como literário. Sílvio Romero qualifica-a de infantilidade”. De fato, “a propósito de poema de Domingos de Magalhães, *A confederação dos Tamoios*, diz o maior historiador da nossa literatura que a ausência de mitos, heróis populares e tradições nos impedia de possuir, definitivamente, feições épicas”.<sup>16</sup> Sérgio Buarque refere-se a juízo de Romero, no estudo sobre Gonçalves de Magalhães e seu grupo, constante no terceiro tomo da *História da Literatura Brasileira*.<sup>17</sup>

Ao discorrer sobre o romantismo Sérgio Buarque refere-se, a modo de contraponto, a José Veríssimo. Ele observa que a publicação dos *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias, em 1846, inicia, no Brasil, a segunda fase do americanismo “com o romantismo indianista considerado por José Veríssimo o único movimento literário aqui havido que pode merecer o

---

<sup>15</sup> HOLANDA, S. B. de. *O Espírito e a Letra, I: Estudos de crítica literária 1920-1947*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, v. 1, p. 38.

<sup>16</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 38-39.

<sup>17</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 797.

nome de escola”, afinal, “apesar de sua clara importação estrangeira, é o único em que pusemos algo de nosso”.<sup>18</sup> Na obra de José de Alencar o indianismo atingiu o apogeu, no Brasil. “Acusa-se, largamente, esse autor de ter imitado Cooper e Chateaubriand, principalmente ao primeiro”. Mas os romances de Alencar, é ele próprio quem o diz, assemelham-se tanto aos de Cooper quanto as várzeas do Ceará às margens do Delaware. “A obra do grande escritor cearense é, pois, original e nisso está seu maior mérito. Se Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, diz ele, o romance americano havia de aparecer a seu tempo”.<sup>19</sup>

O terceiro momento do contraponto vem quando Sérgio Buarque menciona opiniões de Romero. “Como representação étnica, o indianismo, tal qual existiu no Brasil, merece, em parte, as objurgatórias dirigidas por Sílvio Romero ao poema de Domingos de Magalhães. É falso e incompleto”. Falso, por ser inexata a pintura dos caracteres selvagens; incompleto, por faltar o elemento negro. Sérgio Buarque lembra que para Romero os tipos indígenas pintados por Magalhães *são portugueses de classe média com cores selvagens*.<sup>20</sup> “É diversa a descrição que do selvagem brasileiro fizeram Alencar e Gonçalves Dias. Contudo, por esse motivo, não estão livres de censura”.<sup>21</sup> A crítica de Romero é aceita, mas com ressalva, pois Sérgio acolhe o parecer de Veríssimo sobre o romantismo e declara que, mesmo com defeitos, o grande mérito do movimento “foi o caráter americano, foi a inspiração nacional, que o distinguiram”, além de “ter produzido uma escola, o que não fizeram o indianismo de Cooper e

---

<sup>18</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 39.

<sup>19</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 39-40.

<sup>20</sup> Ver ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 797.

<sup>21</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 40.

Chateaubriand”.<sup>22</sup> Na verdade, “o próprio Sílvio Romero, a despeito das contumélias que frequentemente dirigia ao indianismo, não deixou de afirmar ter sido útil à nossa literatura”.<sup>23</sup>

O artigo recapitula a história da literatura brasileira com base na crítica de Romero e Veríssimo. Evoca as tentativas (e os desacertos) de atingir a originalidade literária, equilibrando os juízos parcialmente negativos de Romero – que aponta falhas e equívocos – com os juízos parcialmente positivos de Veríssimo – que às falhas junta o apreço pelo romantismo. Os dois literatos são as balizas que permitem ao jovem Sérgio se posicionar, por meio de aproximações e afastamentos, no debate sobre a questão. No curso do argumento, primeiro vem Romero e Veríssimo o complementa e lhe qualifica os juízos. Sérgio Buarque ingressa na sinfonia retomando temas e questões, que modula à sua maneira, num movimento em espiral.

Ora, o tema central do artigo vem expresso desde o título: a originalidade literária, no sentido de *autenticidade* literária. O movimento que melhor se aproximou dessa meta foi o romantismo: *único movimento literário aqui havido que pode merecer o nome de escola, pois apesar de sua clara importação estrangeira, é o único em que pusemos algo de nosso*. Na apreciação da obra indianista e dos méritos do romantismo no Brasil, Sérgio Buarque se afasta de Romero (apenas na ênfase, pois Romero também lhe reconhece valor) e se aproxima de Veríssimo. Se a autenticidade amadurece aos poucos, há que acolher as tentativas feitas para atingi-la. E aprender com os acertos e as falhas. É de contraponto que se trata: um tema central, várias vozes, variações do tema.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Esse juízo também ocorre na obra de Romero. Ver ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 922.

<sup>23</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 40-41. Juízos positivos de Romero sobre o romantismo podem ser vistos em ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 57; t. 3, p. 787, 914-915.

<sup>24</sup> O artigo está organizado na forma do *contraponto*, recurso conhecido dos músicos antigos e que atingiu o auge com Bach. No contraponto as vozes se alternam, se chocam e se mesclam, compondo

Mas o artigo que começou com Romero se encerra com Romero. O tema é romântico, é claro, mas nenhum romântico brasileiro o modulou de forma tão incisiva e constante quanto o fez Romero, que clamava por autenticidade nacional e dizia que “um povo que se forma não deve só pedir lições aos outros, deve procurar ser-lhes também um exemplo”.<sup>25</sup> Alberto Schneider argumenta que na obra de Romero “a crítica à ‘cópia das idéias estrangeiras’ passava pela suposta recusa de muitos letrados brasileiros em refletir sobre o país, pensando como se vivessem na Europa”.<sup>26</sup> A ressalva de Romero ao romantismo tem, pois, um fundo “romântico” ou organicista, pautada que era pelo afã de autenticidade.

Sérgio Buarque aproveitou esse traço da obra romeriana. A combinação de Romero e de Veríssimo mostra que Sérgio aproveita de ambos: aceita as críticas de Romero ao artificialismo romântico e acolhe as ponderações de Veríssimo sobre a valia do romantismo. Isso fica patente no final do artigo.

Sérgio pondera que “a nacionalidade da literatura, como diz o autor das *Provocações e debates*, não é coisa para ser feita com as regrinhas de um programa”. Ele alude à censura de Romero a Domingos de Magalhães pelo “falsíssimo empenho de criar uma literatura nacional, falsíssimo, porque a nacionalização de uma literatura não é coisa para ser feita com as regrinhas de um programa”.<sup>27</sup> Bem, não há quem deixe de apoiar Romero “quando este declara que o nacionalismo não é uma questão exterior, é um fato psicológico, interior, é uma questão de idéias, é uma formação demorada e gradual dos sentimentos”, porém não se deveria tomar ao pé

---

um todo mais rico que as simples vozes isoladas. O contraponto abrange as várias vozes, incorpora as dissonâncias e mantém a tensão. Esse recurso será novamente utilizado por Sérgio Buarque, de forma admirável, em *Raízes do Brasil*.

<sup>25</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 57.

<sup>26</sup> SCHNEIDER, p. 39.

<sup>27</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 797.

da letra essas palavras. Ressoa nas palavras de Sérgio Buarque esse trecho da *História da literatura brasileira*: “O nacionalismo não é uma questão exterior, é um fato psicológico; nem é uma questão de idéias, é uma formação demorada e gradual de sentimentos”.<sup>28</sup>

A idéia de que o caráter nacional e a literatura que lhe corresponde são espontâneos e não se fazem por mera deliberação é freqüente na *História da literatura brasileira*. No segundo tomo, Romero escreveu que “a história da literatura brasileira não passa, no fundo, da descrição dos esforços diversos do nosso povo para produzir e pensar por si; [...] não é mais, em uma palavra, do que a solução vasta do problema do nacionalismo”, portanto “quer se queira, quer não, esse é o problema principal de nossas letras e dominará toda a sua história”.<sup>29</sup> Mas ele julgava que ao crítico e ao historiador é que competia indagar das condições do nacionalismo:

Quanto mais, deve sempre escrever sem se preocupar se é nacional ou não; porque, se procurar sê-lo à força, falsificará desde logo a sua intuição. Não é nacional quem o quer; é nacional aquele que a natureza o faz, ainda que o não procure ostensivamente. [...] Em uma palavra, um caráter nacional não se procura, não se inventa, não se escolhe; nasce espontaneamente, bebe-se com o leite da vida, respira-se no ar da pátria.

E nós temos esse caráter nacional. Eu não o saberei talvez definir com precisão; mas ele existe e não me engano onde quer que o encontre.

Não se depreenda daí, repito, que desejo a eliminação de assuntos nacionais. Insisto nesse ponto para ser bem compreendido.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 818.

<sup>29</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 406.

<sup>30</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 406-407.

Em um trecho do terceiro tomo da *História da literatura brasileira* consta que “a nacionalidade brasileira só pode ter uma solução: – acostar-se ao gênio, ao verdadeiro espírito popular, como ele sai do complexo de nossas origens étnicas”, pois “é uma questão de instinto dos povos essa do nacionalismo literário”. Posto que as nações têm uma força particular que as individualiza, “também teremos, se o não temos ainda bem definido, o nosso espírito próprio”. Assim, “o gênio deste país, ainda vago e indeterminado, um dia, ousou esperá-lo, se expandirá aos raios de um forte ideal que o há de fecundar”. Só não será criado artificialmente:

Andar, porém, estonteado hoje, como sempre, no empenho de nacionalizar a poesia, a literatura, parece-me cousa igual à luta inútil do antigo vidente, do antigo profeta que buscava furtar-se à ação do Deus que o dominava... O *indício* nacional há de aparecer, sem que haja necessidade de o buscar adrede; o poeta é antes de tudo homem e homem de um país. Seus sentimentos mais arraigados, as inclinações mais fortes de seu povo hão de forçosamente aparecer.<sup>31</sup>

Sérgio Buarque concorda com Romero e sua concepção “orgânica”, mas ressalva que “o pessimismo do autor da *História da literatura brasileira* impede-o de acreditar que o esforço de um povo pode apressar a consumação espiritual de uma nacionalidade”,<sup>32</sup> o que lhe parece inaceitável. Se “o Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária”, é seguro que “a inspiração em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça acelerarão esse resultado final”.<sup>33</sup>

O artigo se encerra à sombra de Romero – e de Veríssimo, que escrevera: “É preciso convir ainda, em que pese a crítica detratora que é

---

<sup>31</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 923.

<sup>32</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 41.

<sup>33</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 41.

uma das características da nossa indisciplina mental brasileira, que se os românticos foram mais lidos do que nós o estamos sendo, é que eles foram mais brasileiros e mais originais do que nós”.<sup>34</sup> No final de “Originalidade literária”, Sérgio Buarque parece concordar com Veríssimo: “Para atingirmos a originalidade, devemos, pois, não esquecer a obra do indianismo no Brasil. Sua restauração hoje seria insensata e estulta, mas a inspiração em assuntos nacionais nos levaria a idênticos resultados por veredas mais suaves”.<sup>35</sup> Ele quer um neo-romantismo e na conclusão do artigo volta o contraponto Romero/Veríssimo.

Debater a questão da originalidade literária implicava enfrentar o seu avesso – o espinhoso tema da imitação, o que Sérgio Buarque fará em “Ariel”, seu segundo artigo, publicado na *Revista do Brasil*, em maio de 1920. À época, esse já era um tópico consagrado no debate sobre a identidade cultural brasileira, modulado por Santiago Nunes, Joaquim Norberto, Euclides da Cunha e Manoel Bomfim e retomado por muitos. Dos intelectuais brasileiros falecidos antes de 1920, três são referências em “Ariel”: Sílvio Romero, José Veríssimo e Eduardo Prado. Mas, à diferença do artigo de estréia, o único intelectual brasileiro referido expressamente é José Veríssimo. Ele e Eduardo Prado são as principais referências brasileiras do texto.

Tanto “Originalidade literária” quanto “Ariel” radicam na visão “orgânica” – que aprecia autenticidade e desenvolvimento espontâneo e combate a imitação servil.

Foi provavelmente Veríssimo quem despertou o interesse de Sérgio Buarque por escritores hispano-americanos, com os comentários sobre a ignorância dos literatos brasileiros a respeito da ficção e crítica norte-americana e hispano-americana: “Pouquíssimo sabemos nós

---

<sup>34</sup> VERÍSSIMO, José. A nossa vida literária. In: *José Veríssimo: Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Edusp, 1977b, p. 253.

<sup>35</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 41.

brasileiros das literaturas americanas, e não sei se eu não poderia, generalizando, afirmar que pouquíssimo sabemos nós americanos da literatura uns dos outros” (“Um americano e a literatura americana”).<sup>36</sup> Demais, nas três séries de *Homens e coisas estrangeiras*, há artigos e resenhas voltados às letras e ao pensamento crítico hispano-americanos: “Letras venezuelanas”, “Letras argentinas”, “Letras hispano-americanas”, “Um romance mexicano”, “Um romance uruguaio”, “Um retrato de Rosas”, etc. Veríssimo será o guia do jovem Sérgio na jornada de descoberta da América hispânica.

Além de propor um roteiro de leitura e de apresentar as idéias de literatos hispano-americanos, a crítica de Veríssimo à imitação servil inspirou Sérgio Buarque. Romero defendia a autenticidade nacional, mas acreditava que a imitação era parte do caráter nacional e necessária na fase histórica de formação de nações jovens. Veríssimo, embora menos comprometido com o nacionalismo literário, era, porém, mais incisivo nas críticas à imitação. Em 1877, chegou a afirmar que “o Brasil precisa romper as faixas de criança que ligam-no ainda à Europa” e que não basta afirmar que somos um povo independente com a carta de alforria de 29 de agosto de 1825 na mão. “É preciso mais. Cumpre que as nossas letras, a nossa ciência, os nossos costumes tenham uma feição própria. A imitação mata-nos”.<sup>37</sup> Tais idéias podem ter inspirado modernistas dos anos 20. E foi isso mesmo que ocorreu, antes de 1924, quando menos por intermédio de Sérgio Buarque. Há um anelo de autenticidade ligando o movimento modernista – ao menos em parte – às idéias de Romero e Veríssimo, a despeito de tudo que os separa.

Sérgio Buarque escreve que “no Brasil, o hábito de macaquear tudo quanto é estrangeiro é, pode-se dizer, o único que não tomamos de

---

<sup>36</sup> VERÍSSIMO, 2003, p. 71.

<sup>37</sup> VERÍSSIMO, José. A Literatura Brasileira: sua formação e destino. In: \_\_. Veríssimo, 1977b, p. 155.



nenhuma outra nação”,<sup>38</sup> e que quando uma nação, “atraída pela grandeza ou pelos progressos de outra pertencente a raça diversa da sua, é levada a imitar sem peias seus traços característicos e nacionais, procura especialmente as qualidades nocivas e as menos compatíveis com a sua índole”. Na Antiguidade isso teria ocorrido na Grécia e em Roma e recentemente assim está se dando em toda a América Latina com relação à *cultura* dos Estados Unidos.<sup>39</sup> Ele faz virulenta crítica da mania brasileira de imitar e se detém particularmente na cópia aos Estados Unidos.

Se o hábito de macaquear tudo quanto é estrangeiro seria o único que não tomamos de nenhuma outra nação, a imitação seria um traço do caráter brasileiro – o que remete a Romero. Na *História da literatura*, ele argumentou que o caráter do povo brasileiro era constituído da mestiçagem étnica e cultural mais cinco fatores: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira.<sup>40</sup> Ele via a imitação como algo corriqueiro no processo de trocas culturais e mais ainda no processo de formação da nação brasileira, uma filha da civilização européia no trópico, mas combatia a imitação servil. O problema é que a imitação não se resumia ao aprendizado normal, porém constituía um traço do caráter nacional que paradoxalmente dificultava a maturação da identidade brasileira: “Esse caráter nacional não está ainda bem determinado por causa de uma de suas tendências – a imitação”, que é um de seus elementos, “mas um tal que obsta que ele se determine claramente”.<sup>41</sup> Por isso “a nação brasileira não tem forma própria, uma individualidade característica, nem política, nem intelectual”,<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> HOLANDA, S. B de. Ariel. \_ *O Espírito e a Letra*. Organização e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo:Companhia das Letras, 1996, v. 1, p. 42.

<sup>39</sup> HOLANDA, S. B de. Ariel. \_ *O Espírito e a Letra*. Organização e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo:Companhia das Letras, 1996, v. 1, p. 42.

<sup>40</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 54.

<sup>41</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 383-384.

<sup>42</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 145.

e seus literatos “preferem desconhecer o país e o povo, seqüestrar-se da alma nacional e viver enclaustrados nas cidades, entregues ao sonho polucional de umas cismas raquílicas”.<sup>43</sup>

De tal forma arraigou-se esse hábito nos brasileiros, “que já antes de expirar entre nós o regime ao qual devemos setenta anos de prosperidade, os propagandistas davam como principal razão a favor do novo regime, a da exceção na América!” Para piorar, anota Sérgio Buarque, “a nação que, pelos seus progressos, conseguiu atrair melhor as simpatias do governo e do povo brasileiro foi justamente a menos digna de nossas simpatias, a mais imprópria para ser imitada: foi a república dos Estados Unidos”. Isso (e a gana de imitar) criou em nós uma atração infrene pelo utilitarismo *yankee*. Outro fator que influiu para o desenvolvimento do utilitarismo no Brasil e dessa nossa tendência natural para imitar tudo que é estrangeiro, foi a importação do regime republicano: “A Strauss não passou despercebida a superioridade da monarquia sobre a república, na formação e no desenvolvimento intelectual de uma nacionalidade”.<sup>44</sup>

O endosso à opinião de Strauss afasta Sérgio Buarque de Romero e Veríssimo. Este afirmara que “as formas de governo por si mesmas não têm nenhuma virtude intrínseca no que respeita a produção literária”,<sup>45</sup> e Romero, por seu turno, criticava a monarquia e via na república um sinal de evolução política. Nesse ponto – a superioridade da monarquia sobre a república para a evolução da nacionalidade – emerge a terceira referência do artigo: Eduardo Prado, o monarquista que via a república brasileira como imitação artificiosa e alheia à tradição. Se “Originalidade literária” se constituía em relação a Romero e Veríssimo, no

---

<sup>43</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 94.

<sup>44</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 42-43.

<sup>45</sup> VERÍSSIMO, José. Das condições da produção literária no Brasil. \_ *Estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Edusp, 1977a, p. 43.

tocante ao debate brasileiro, “Ariel” se forma por referência a Eduardo Prado, José Veríssimo e Sílvio Romero.

Mas, se quanto ao tema da imitação servil Romero é uma referência de “Ariel”, o mesmo não se pode dizer da crítica à imitação dos Estados Unidos, tema marginal na sua obra. É verdade que no Prólogo da primeira edição da *História da literatura brasileira* ele escreveu que “a república, quando vier, e deve procurar vir quanto antes, fortaleça essas franquias; mas, só pelo culto da frase, pela mania de macaquear os norte-americanos, não chegemos a dissolver o Estado brasileiro, que só unido poderá valer alguma coisa”.<sup>46</sup> Seu elogio da autenticidade nacional não se confunde com as heranças românticas anticapitalistas ou antimodernas, “como atesta a simpatia com a qual enxergava o progresso industrial norte-americano e os Estados Unidos de modo geral”.<sup>47</sup> A crítica da imitação dos Estados Unidos, levada a cabo por Sérgio Buarque, tem outras referências: Rodó, Eduardo Prado e José Veríssimo, sobretudo Veríssimo, que provavelmente apresentou *Ariel* a Sérgio.

Veríssimo despertou o interesse de Sérgio Buarque pelas letras hispano-americanas, mais ainda, por intermédio dele o jovem Sérgio chegou à obra de Rodó, que lhe foi apresentada em “A regeneração da América Latina” – texto publicado no *Jornal do Commercio* e depois enfeitado na primeira série de *Homens e coisas estrangeiras* (1902) –, resenha de dois livros, um argentino, de A. Rodriguez del Busto, e outro uruguaio, de José Enrique Rodó”, *Perigos americanos* e *Ariel*, respectivamente.

José Veríssimo destaca que o livro do escritor uruguaio é mais um sintoma do despertar do sentimento latino, ou, antes, do sentimento espanhol na porção ibérica da América, despertado por ocasião da guerra hispano-cubana, quando as simpatias dos hispano-americanos voltaram-se

---

<sup>46</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 43.

<sup>47</sup> SCHNEIDER, 2005, p. 55.

para a antiga metrópole. Durante a guerra, México e Brasil mostraram uma neutralidade simpática pelos Estados Unidos: “Também em nenhum outro país da América Latina existe como aqui o que um vigoroso publicista nosso chamou tão apropriadamente ‘a ilusão americana’”.<sup>48</sup> José Veríssimo afirma que

na América do Norte domina a grande nação anglo-saxônica, ameaçadora para a integridade, mais talvez moral do que política, dos demais países da América, dela para o Sul latinos. Nestes mesmos existem a respeito daquela uma inveja, uma mania de imitação, uma admiração imponderada. Quiseram muitos, mesmo com sacrifício do que lhes constitui a distinção como povo, ser como ela.<sup>49</sup>

Em várias ocasiões Veríssimo tratou dos Estados Unidos, como nos escritos “O país extraordinário” e “O perigo americano”, resenhas de *Nos Estados Unidos, impressões políticas e sociais* (1899) e *Pan-americanismo* (1907), livros de Oliveira Lima, e do *Pan-americanismo* de Arthur Orlando. A certa altura de “O perigo americano”, Veríssimo escreve que “ao contrário de seus ilustre comprovincianos, o sr. Arthur Orlando e o sr. Joaquim Nabuco, não tem o Sr. Oliveira Lima a ‘ilusão americana’, tão espirituosamente definida e solidamente assinalada pelo malogrado Eduardo Prado”, e destaca que “eu também – *si parva licet...* – não a tenho, e creio tê-lo dito primeiro que Eduardo Prado, num capítulo especial do meu livro *A educação nacional*, em 1891”.<sup>50</sup> Parece-me assim plausível que os escritos de José Veríssimo e Eduardo Prado sobre os Estados Unidos e a

---

<sup>48</sup> VERÍSSIMO, 2003, p. 251-252.

<sup>49</sup> VERÍSSIMO, 2003, p. 256.

<sup>50</sup> VERÍSSIMO, 2003, p. 561. Veríssimo acredita que os Estados Unidos dominarão os demais países americanos: “Qual não será, ajuizada pelo que já é, a força, a potência verdadeiramente assombrosa e incontestável desse colosso de 600 ou 700 milhões de braços lá por 1990 e tantos? Primeiro porão o resto do continente sob a preponderância da sua força moral de ainda por muitos anos a única real grande potência mundial da América, depois sob a sua imediata dependência econômica, e finalmente sob a sua plena hegemonia política. Desta se transformar, ao menos para alguns países, em suserania de fato e até de direito não vai mais que um passo”. VERÍSSIMO, 2003, p. 560.

mania de imitar dos brasileiros inspiraram Sérgio Buarque a escrever “Ariel” e “A quimera do monroísmo”.<sup>51</sup>

Veríssimo vem citado no artigo entre aqueles que no Brasil são avessos “à mania de americanização de tudo quanto é nacional em desproveito na nossa própria individualidade”. Uma sua opinião é referida: “Admiro grandemente aquele egrégio povo, mas não o invejo e, sobretudo – e isto para nós é o principal – não creio aplicável utilmente ao Brasil quanto lhes fez o progresso admirável nem quanto os desvanece a eles mesmos”. O trecho foi extraído de *A educação nacional*, livro publicado em 1890,<sup>52</sup> cujo capítulo VIII intitula-se “Brasil e Estados Unidos” e é talvez a principal referência de “Ariel”, ao lado d’*A ilusão americana*, de Prado. Assim Veríssimo começa o capítulo:

Escusa alongar-nos sobre a nossa mania de imitação. Sabe-se até que levamos a extremo a cópia das modas, dos usos, da literatura e dos costumes franceses. A política era à Inglaterra que arremedava; os usos e tradições e história política de grande nação parlamentar nunca foram em parte nenhuma tão citados como em nosso parlamento. Atualmente, sente-se já que é a grande república norte-americana que nos irá servir de modelo. Não tenho a estultícia de pretender possa o Brasil bastar-se a si mesmo. Sei que os povos, ainda os mais fundamentalmente originais, não se desenvolveram e prosperaram sem um escambo não só de produtos, senão de idéias, de criações, de invenções, de instituições e até de costumes. O que importa, porém, para conservar à Pátria a sua integridade moral e dar-lhe um caráter que a distinga na Humanidade e na História, é que essa troca se faça sempre sem prejuízo da sua individualidade, nem sacrifícios das modalidades especiais ao caráter nacional.

---

<sup>51</sup> O artigo “A quimera do Monroísmo” foi publicado em agosto de 1921 n’*A Cigarra*, revista que estampara “Viva o Imperador!”, em junho de 1920, também de Sérgio Buarque.

<sup>52</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 45. Ver VERÍSSIMO, José. *A educação nacional*. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 132.

Portanto, insto, nos devemos penetrar desta idéia, que, tendo muito a aprender dos Estados Unidos, não devemos pôr-nos simplesmente a macaqueá-los irrefletidamente. É preciso não confundir a adaptação inteligente, a assimilação perfeita, com a cópia servil ou o arremedo grotesco.

Sejamos brasileiros e não *yankees*.[...]

Admiro grandemente aquele egrégio povo, mas não o invejo e sobretudo – e isto é para nós principal – não creio aplicável utilmente ao Brasil, quanto lhe fez o progresso admirável, nem quanto os desvanece a eles mesmos.

Tal progresso e tais grandezas são, além de tudo, as resultantes de causas que nos falharam a nós e que, portanto, a simples vontade humana, ou meros atos de governos, são impotentes para criar.

Profundas e radicais são as diferenças que aos dois países distinguem e separam.

Clima, raça, situação geográfica, origem histórica, elementos de colonização, instituições fundamentais, tudo é ali diverso do nosso.[...]

Estas diversidades essenciais aos dois países, à sua situação geográfica como a sua situação histórica, ao seu passado como ao seu presente, a sua raça, as suas instituições, aos seus costumes – precisamos ponderar, para não nos pormos, levados pela nossa notória tendência imitativa, a copiar desajeitadamente instituições e hábitos que repugnem ao nosso temperamento nacional.<sup>53</sup>

Em “Ariel”, Sérgio Buarque afirma que “o utilitarismo e a ânsia de ganhar dinheiro conquistaram os norte-americanos em detrimento do espírito intelectual, da moralidade política e da própria liberdade individual”.<sup>54</sup> Mas o problema real é mesmo a mania de imitar dos brasileiros. “O nosso caminho a seguir deverá ser o mais conforme a nosso temperamento”, pois “o utilitarismo *yankee* não se coaduna absolutamente com a índole do povo brasileiro, que não tem semelhança alguma com a do

---

<sup>53</sup> VERÍSSIMO, 1985, p. 131-2 e 139.

<sup>54</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 43. Veríssimo se estende sobre esse ponto às páginas 132 e 139-141.

norte-americano da qual é o extremo oposto”.<sup>55</sup> Cada cultura possui seu caráter próprio, por isso a cópia mecânica de traços culturais alheios não produz os mesmos resultados que no povo de origem. “É uma ilusão crer-se que a adoção dele [utilitarismo] dar-nos-ia o vigor e a atividade naturais nos *yankees*”. Sérgio Buarque acrescenta que

do conúbio entre indivíduos pertencentes a raças opostas, sai, na melhor das hipóteses, o albino. Imagine-se o pandemônio que nasceria do entrelaçamento de duas civilizações completamente diferentes. Tanto a reunião entre indivíduos de raças diversas como entre civilizações opostas é sempre monstruosa, os seus produtos não podem ser menos. Só o desenvolvimento das qualidades naturais de um povo pode torná-lo próspero e feliz. A atual civilização dos Estados Unidos é um exemplo disso. [...] Caso a civilização *yankee* fosse aplicável a nosso país, o seu *abstractum*, o que a torna grandiosa em sua pátria, nunca aportaria nas plagas brasileiras, porquanto a índole de um povo não se modifica tão facilmente à simples ação de agentes externos. Demais, as nossas condições climatéricas impediriam que isso se desse.<sup>56</sup>

Desconhecer que cada cultura ou povo possui uma índole própria é o que faz prosperar a mania de imitação no Brasil. O transplante de idéias e instituições alheias só produz bons frutos se feito de forma seletiva, de acordo com necessidades específicas. Caso contrário,

quando muito seguiríamos a regra geral importando apenas as exterioridades que ela possui e que não podia deixar de possuir dado o seu caráter enfático e exagerado. Apenas serviria – se isso significa servir – para fazer crescer as nossas desventuras, parasitar esta civilização já doentia e desidiosa, tirando-nos, mais, o caráter de povo livre moralmente, caráter que já quase não

---

<sup>55</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 43-44.

<sup>56</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 44.



possuímos, e acelerar a formação, de que não estamos longe, de um cadinho aberto aos defeitos de todos os povos, no qual só ficará de nacional a propriedade de saturar-se deles.<sup>57</sup>

Em “Ariel” ressoa o “sejamos brasileiros e não *yankees*”, a crítica à mania brasileira de imitar e o vezo republicano de copiar os Estados Unidos, do artigo de Veríssimo. Ecoa ainda a constatação das enormes diferenças culturais entre os dois povos e o juízo de que aquilo que sustentou a grandeza norte-americana não poderia ser transplantado ou criado meramente pela vontade no Brasil. O que quer, afinal, Sérgio Buarque? O mesmo que a partir de 1924 quererá Mário de Andrade e o que queria, desde 1890, José Veríssimo, que dizia não ter a estultícia de pretender pudesse o Brasil bastar-se a si mesmo: “Sei que os povos, ainda os mais fundamentalmente originais, não se desenvolveram e prosperaram sem um escambo não só de produtos, senão de idéias, de criações, de invenções, de instituições e até de costumes”. A questão era outra: “O que importa, porém, para conservar à Pátria a sua integridade moral e dar-lhe um caráter que a distinga na Humanidade e na História, é que essa troca se faça sempre sem prejuízo da sua individualidade, nem sacrifícios das modalidades especiais ao caráter nacional”. Trata-se, enfim, de entrar com a própria personalidade cultural no concerto das nações e, nesse sentido, Sílvio Romero, José Veríssimo e Eduardo Prado são inspiradores de Sérgio Buarque e, provavelmente, também de Mário de Andrade – ao menos os dois primeiros.

Assim como Veríssimo, Sérgio vai dos estudos literários à crítica da cultura, encampando o debate acerca das diferenças entre o Brasil e os Estados Unidos. A postulação da irredutível individualidade cultural das nações o leva a questionar a conveniência de empréstimos culturais mecânicos e traduz a sua concepção organicista. Com efeito, nos seus dois primeiros artigos, escritos em diálogo com as idéias de Romero, Veríssimo

---

<sup>57</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 45.



e Prado, Sérgio Buarque adota a visão “orgânica”: ao tempo em que encarece a originalidade e autenticidade literária, propondo uma retomada do esforço do romantismo por uma arte nacional, critica a mania de imitar dos brasileiros, responsável por atrapalhar o amadurecimento da feição própria da cultura nacional. *Inspirado em Romero, Veríssimo e Prado, Sérgio Buarque sonhava com uma arte autêntica e entrevia sua tarefa urgente: redescobrir o Brasil e mostrá-lo aos brasileiros*. Colaborou para essa compreensão o livro de José Enrique Rodó; uma menção a ele encerra “Ariel”:

O nosso *desideratum* é o caminho que é o caminho que nos traçou a natureza, só ele nos fará prósperos e felizes, só ele nos dará um caráter nacional de que tanto carecemos. E o caminho que nos traçou a natureza é o que nos conduzirá a Ariel, sempre mais nobre e digno do que Caliban.<sup>58</sup>

Virá depois o Modernismo.

#### b) Textos Modernistas

Romero e Veríssimo estão, assim, presentes em textos de Sérgio anteriores a 1922, mas e quanto ao período de militância modernista? Afirmando que as idéias de Romero fertilizam a reflexão do Sérgio modernista, o que se mostra em textos de 1925 e 1926, já na segunda fase do Modernismo, caracterizada por um mergulho na tradição nacional – mas se os modernistas esperaram até 1924 para propor uma arte de expressão nacional, Sérgio Buarque já o fazia, com a ajuda de Romero, desde 1920. Não precisou esperar a vinda de Cendrars ao Brasil.<sup>59</sup>

Idéias de Sílvio Romero ecoam na entrevista de Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto, ao jornal fluminense *Correio da Manhã*, publicada

---

<sup>58</sup> HOLANDA, 1996, v. 1, p. 45. Na coletânea organizada por Antonio Arnoni Prado consta *desiderandum*, enquanto naquela preparada por Francisco de Assis Barbosa (Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 46) consta *desideratum*.

<sup>59</sup> EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2. ed, revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Imprensa Oficial/EDUSP, 2001.

em 19 de junho de 1925. Romero critica os desacertos de um nacionalismo literário mal formulado. “Um dos problemas que se conseguiu modificar em seu sentido obsoleto foi o nacionalismo literário. Era uma velha teima a de procurar um certo nativismo literário flutuante e incorreto, que nem mesmo sabia o que visava”. O conceito desse nativismo atravessou duas fases, a primeira com a veleidade étnica à procura de uma raça que nos caracterizasse: era o português ou o negro ou o caboclo. (Curiosamente, Romero não refere o índio nesse movimento étnico-nativista.) Vendo o que havia de artificial nessas tentativas, *abandonaram a idéia de raça e apegaram-se à de classes fundadas nas grandes divisões do país*: “Não era mais o caboclo, ou o negro, ou o luso: passou-se ao sertanejo, ao matuto, ao caipira, ao praieiro, etc. tudo isto, porém, externamente”. Eis a segunda fase do nativismo literário.

Ora, o Brasil não é nada disto; é mais do que tudo isto. “Aqueles são tipos reais, é certo, mas particulares, isolados, e não enchem toda a galeria pátria. Há um espírito geral que os compreende, que os domina; é *o espírito popular subjetivo à nação, que não se pode fabricar, que deve ser espontâneo*”.<sup>60</sup>

Na entrevista ao *Correio da Manhã*, Sérgio Buarque critica os equívocos de um nacionalismo literário mal formulado e o faz retomando idéias de Romero. Assim como ele, critica duas formulações equivocadas do nacionalismo literário e artístico. “Todos os que antes de nós encararam o problema de uma arte brasileira seguiram dois processos que hoje nos parecem, senão negativos, pelo menos ineficazes”. Sobre o primeiro, diz que “para uns a questão cifrava-se na criação de uma espécie de mitologia nacional, de uma lenda heróica à maneira das que possuíam outros povos”. É evidente que aqui se trata da idealização indianista ou lusófila, o que equivale à fase do nativismo literário que, segundo Romero, tinha veleidades étnicas. Diz Romero: *Mais tarde os nativistas reconheceram o que*

---

<sup>60</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 148.

*havia de artificial nessas tentativas.* Dirá Sérgio Buarque: “*Não tardou que essa tendência parecesse artificial e falsa*”.

Sobre o segundo processo, diz: “A outra tentou inspirar-se em motivos brasileiros, mas apenas salientou o que havia de pitoresco, de exótico nesses motivos. Quer dizer: condenava-nos a ser estrangeiros dentro do Brasil.” Sérgio claramente retoma as idéias de Romero sobre a segunda fase do nativismo literário: “Abandonaram a idéia deraça e apegaram-se à de classes fundadas nas grandes divisões do país [...]: Não era mais o caboclo, ou o negro, ou o luso: passou-se ao sertanejo, ao matuto, ao caipira, ao praieiro, etc. tudo isto, porém, externamente”.

Como arremate do argumento, Sérgio Buarque observa: “Trata-se, pois, neste momento, de transpor integralmente para o plano da criação artística *o nosso estilo nacional, o nosso sistema de duração*, sem esquecer que os claros e sombras devem merecer os mesmos direitos”. (*Nosso sistema de duração* torna-se, em *Raízes do Brasil, nosso ritmo espontâneo*.) Tais palavras são uma reformulação do que escreveu Romero: “Aqueles são tipos reais, é certo, mas particulares, isolados, e não enchem toda a galeria pátria”. Na verdade, tipos isolados não podem representar o conjunto da nação. É a cultura ou *espírito do povo* que une os tipos particulares: “Há um espírito geral que os compreende, que os domina; é o *espírito popular subjetivo à nação*, que não se pode fabricar, que deve ser espontâneo”. Romero aduz que “deve-se antes estudar o nosso povo atual em suas origens, em suas produções anônimas, definindo a sua *intimidade emocional*, a sua *visualidade artística*”.<sup>61</sup>

Na fala de Sérgio Buarque há uma retomada de idéias de Romero – diretamente do primeiro tomo da *História da literatura brasileira* –, notável em primeiro lugar porque é retomada fiel a Romero, não há divergência de idéias. Demais, Sérgio Buarque segue a mesma ordem da exposição de Romero. Tudo bem pesado, isso representa um admirável endosso de um modernista a idéias expendidas no século XIX, o que sugere que pouco

---

<sup>61</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 148.

antes da entrevista Sérgio Buarque provavelmente releu o livro de Romero, ou que suas idéias o marcaram indelevelmente desde a primeira leitura. Ou as duas coisas.

A presença de idéias romerianas ocorre também em “O lado oposto e outros lados”, ensaio de 1926. Há quem veja no texto apenas a crítica a uma falsa vanguarda, mas esse prisma despreza a crítica direta a Drummond e Mário de Andrade. Sérgio Buarque censura aqueles que acreditam possuir a arte de expressão nacional desde já no cérebro, “dizem conhecer de cor todas as suas regiões, as suas riquezas incalculáveis e até mesmo os seus limites”. A posição de Sérgio Buarque a respeito do assunto é clara: “Penso naturalmente que poderemos ter em pouco tempo, que teremos com certeza, uma arte de expressão nacional”, porém “ela não surgirá, é mais que evidente, de nossa vontade, nascerá muito mais provavelmente de nossa indiferença”. Destarte ele retoma a opinião de Romero na luta contra os que se empenhavam em nacionalizar a literatura por meio de programas bem definidos. Dizia Romero que “o gênio deste país, ainda vago e indeterminado, um dia, ousou esperá-lo, se expandirá aos raios de um forte ideal que o há de fecundar”, mas considerava um erro intentar moldá-lo artificialmente:

Andar, porém, estonteado hoje, como sempre, no empenho de nacionalizar a poesia, a literatura, parece-me cousa igual à luta inútil do antigo vidente, do antigo profeta que buscava furtar-se à ação do Deus que o dominava... O *indício* nacional há de aparecer, sem que haja necessidade de o buscar adrede; o poeta é antes de tudo homem e homem de um país. Seus sentimentos mais arraigados, as inclinações mais fortes de seu povo hão de forçosamente aparecer.<sup>62</sup>

Outro trecho de Romero que ilumina o artigo de 1926 foi citado no artigo de estréia de Sérgio Buarque, dedicado ao tema da originalidade

---

<sup>62</sup>ROMERO, 1960, t. 3, p. 923.

literária: “a nacionalidade da literatura, como diz o autor das *Provocações e debates*, não é cousa para ser feita com as regrinhas de um programa”. Sérgio aludia ao trecho da História da Literatura onde consta que “a nacionalização de uma literatura não é cousa para ser feita com as regrinhas de um programa”.<sup>63</sup> Esse é o ponto central do argumento de “O lado oposto e outros lados”:

O que idealizam, em suma, é a criação de uma elite de homens, inteligentes e sábios, embora sem grande contato com a terra e o povo [...], gente bem-intencionada e que esteja de qualquer modo à altura de nos impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que estrangulem de vez esse maldito estouvamento de povo moço e sem juízo. [...] E insistem sobretudo nessa panacéia abominável da construção. [...] É preciso mandar buscar esses espartilhos pra que a gente aprenda a se fazer apresentável e bonito à vista dos outros. O erro deles está nisso de quererem escamotear a nossa liberdade que é, por enquanto pelo menos, o que temos de mais considerável, em proveito de uma detestável abstração inteiramente inoportuna e vazia de sentido.<sup>64</sup>

A *panacéia abominável da construção* – a fabricação literária segundo modelos, a edificação, tijolo a tijolo, da arte nacional segundo esquemas premeditados: contra isso se erguia Sílvio Romero no seu tempo, contra isso se ergueu Sérgio Buarque em 1926. As críticas de Romero e Sérgio Buarque, a despeito das diferenças, se guiam por uma perspectiva organicista: a arte autêntica não surge das formas fixas e modelos, mas do pulsar da nação, considerada como um organismo em crescimento.

### 3 Presença de Romero em *Raízes do Brasil*

---

<sup>63</sup> ROMERO, 1960, t. 3, p. 797.

<sup>64</sup> HOLANDA, 1988, p. 87.

Mas é em *Raízes do Brasil* que a presença de Romero se mostra mais forte, repontando 1) na crítica ao alheamento dos literatos à realidade brasileira; 2) na crítica aos românticos e a Machado de Assis; 3) na concepção orgânica de cultura; 4) na defesa da historicidade das formas jurídicas; 5) na simultânea afirmação e negação de que a cultura brasileira possui *forma própria*; 6) na junção da sociologia com a antropologia, do geral com o particular; 7) na primazia dada aos lusitanos na formação do Brasil; 8) na crítica à colonização lusitana e no apreço pela identidade brasileira; 9) na expressão “lei do fluxo e refluxo”.

### 1) *Crítica ao alheamento dos literatos à realidade brasileira*

No capítulo 6 do ensaio estão os indícios mais fortes: a crítica ao alheamento de literatos e políticos à realidade brasileira, que se desdobra em censura ao romantismo brasileiro, reeditando, sob nova roupagem, objeções de Romero. Repetidas vezes, este censurou o alheamento dos literatos à realidade brasileira. Na *História da literatura*, dizia que “os moços quase nunca têm uma inspiração sua, nacional, brasileira” e que os literatos “preferem desconhecer o país e o povo, seqüestrar-se d’alma nacional e viver enclaustrados nas cidades, entregues ao sonho polucional de umas cismas raquíticas”.<sup>65</sup> Em *Machado de Assis* (1897), escreveu:

Deu-se, entretanto, uma espécie de disparate, de contradição intrínseca, que já tive ocasião de notar, nomeadamente na *História da Literatura Brasileira*: uma pequena elite intelectual separou-se notavelmente do grosso da população, e, ao passo que esta permanece quase inteiramente inculta, aquela, sendo em especial dotada da faculdade de aprender e imitar, atirou-se a copiar na política e nas letras quanta coisa foi encontrando no velho mundo, e chegamos hoje ao ponto de termos uma

---

<sup>65</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 94.

literatura e uma política exóticas, *que vivem e procriam em uma estufa*, sem relações com o ambiente e a temperatura exterior.<sup>66</sup>

A alienação dos literatos à realidade brasileira é um tema forte de *Raízes do Brasil*, modulado de forma incisiva no capítulo 6, como se lê nos trechos abaixo:

Um amor pronunciado pelas formas fixas e pelas leis gerais, que circunscrevem a realidade complexa e difícil dentro do âmbito dos nossos desejos, é dos aspectos mais constantes e significativos do caráter brasileiro. [...]

Não existiria, à base dessa confiança no poder milagroso das idéias, um secreto horror à nossa realidade nacional? [...]

De todas as formas de evasão de realidade, a crença mágica no poder das idéias pareceu-nos a dignificante em nossa difícil adolescência política e social. Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira.<sup>67</sup>

## 2) *Crítica aos românticos e a Machado de Assis*

Os literatos brasileiros alienaram-se da realidade e criaram uma literatura e uma política exóticas, vivendo e procriando em uma estufa. Essa censura atinge os românticos e Machado de Assis.

O capítulo 6 de *Raízes do Brasil* reverbera as objeções de Romero. Principia pelos pontos positivos do Romantismo, que, se copiou Byron, Musset e Espronceda e criou um indianismo de convenção – já antecipado por Chateaubriand e Cooper – “só foi afetado em certas particularidades de forma”. É fato que “como em toda parte, os românticos brasileiros abandonaram o convencionalismo clássico, tudo quanto pretendia fazer de

---

<sup>66</sup> ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992, p. 154.

<sup>67</sup> HOLANDA, 1995, p. 157-8, 159, 160.

nossa natureza tropical uma pobre e ridícula caricatura das paisagens arcádicas” pois “fixando sua preferência no pessoal e no instintivo, ele podia ter um papel mais valioso e mais nacional, sobretudo – e até certo ponto o teve”, sem precisar para isso “descer aos fundos obscuros da existência, bastou-lhe contentar-se em ser mais espontâneo”.

Depois, vêm as críticas. A de que, por exemplo, o romantismo não trouxe nada de lididamente novo, “o pessimismo, o morrer de amor e até a sentimentalidade lacrimosa que ostenta, constituem traços característicos da tradição lírica que nos veio da metrópole e já aparecem nas velhas trovas da Galícia e de Portugal”. Com a literatura romântica alastrou-se “uma sensibilidade feminina, deliquescente, linfática, em um momento em que, mal acordados para a vida de nação independente, todas as nossas energias deveriam concertar-se em compor um anteparo aos estímulos negadores”. Ocorreu então que “tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror à realidade, à nossa realidade, não reagiu contra ela, de uma reação sã e fecunda, não tratou de corrigi-la, esqueceu-a, simplesmente, ou detestou-a”. Ora, “Machado de Assis foi a flor dessa planta de estufa”.<sup>68</sup>

Nas críticas de Sérgio Buarque aos românticos e a Machado de Assis, tal qual na censura aos literatos e políticos que buscam fugir da realidade, ressoam as objurgatórias de Romero contra os copistas que moldaram no Brasil *uma literatura e uma política exóticas, que vivem e procriam em uma estufa, sem relações com o ambiente*. Que Romero está presente no argumento de Sérgio Buarque é atestado pelo simples cotejo de trechos de *Machado de Assis* e *Raízes do Brasil*.

Romero escreveu:

---

<sup>68</sup> HOLANDA, 1995, p. 162.



Uma pequena elite intelectual separou-se notavelmente do grosso da população, e, ao passo que esta permanece quase inteiramente inculta, aquela, sendo em especial dotada da faculdade de aprender e imitar, atirou-se a copiar na política e nas letras quanta coisa foi encontrando no velho mundo, e chegamos hoje ao ponto de termos uma literatura e uma política exóticas, que *vivem e procriam em uma estufa, sem relações com o ambiente* e a temperatura exterior. [...] Neste singular grupo fecundo Machado de Assis é chefe de fila.<sup>69</sup>

Sérgio Buarque escreveu:

Desde então começou a patentear-se *a distancia entre o elemento “consciente” e a massa brasileira*, distância que se evidenciou depois, em todos os instantes supremos da vida nacional. [...]

Tornando possível *a criação de um mundo fora do mundo*, o amor às letras não tardou em instituir *um derivativo cômodo para o horror à realidade*, à nossa realidade. Não reagiu contra ela, de uma reação sã e fecunda, não tratou de corrigi-la ou de dominá-la; esqueceu-a, simplesmente, ou detestou-a, provocando desencantos precoces e ilusões de maturidade. *Machado de Assis foi a flor dessa planta de estufa.*<sup>70</sup>

### 3) *Concepção orgânica de cultura*

Romero emerge de várias formas em *Raízes do Brasil*. Em primeiro lugar, contribuiu de forma decisiva para a concepção orgânica do ensaio. Em vez de estudar o Brasil na perspectiva espacial, que desaguardaria em tipos regionais, tal como fez Euclides da Cunha em *Os Sertões*, ou na perspectiva racial, que conduziria a tipos étnicos, como os indianistas ou lusófilos do século XIX, Sérgio Buarque optou por uma perspectiva cultural, que lhe permitia identificar o elemento comum às diversas regiões e tipos étnicos do Brasil e responder à pergunta “o que faz o Brasil, Brasil?”

Vimos que o Sérgio Buarque modernista adotou essa concepção na entrevista de 1925 ao *Correio da Manhã*, seguindo idéias apresentadas no primeiro tomo da *História da literatura brasileira*, onde Romero criticou duas variedades do nacionalismo literário: o nativismo que elegia um tipo étnico

---

<sup>69</sup> ROMERO, 1992, p. 154 e 157.

<sup>70</sup> HOLANDA, 1995, p. 161 e 162.

– ora o português, ora o índio, ora o caboclo – e o nativismo apegado às *classes* fundadas nas grandes divisões geográficas do país – o *sertanejo*, o *matuto*, o *caipira*, o *praieiro*, etc. O raciocínio de Romero foi endossado tacitamente por Sérgio Buarque na entrevista de 1925. Ora, o que propõe Romero senão a concepção orgânica de cultura?

Entretanto, o Brasil não é nada disto; porque é mais do que tudo isto. Aqueles são tipos reais, é certo, mas particulares, isolados, e não enchem toda a galeria pátria. Há um espírito geral que os compreende, que os domina; é *o espírito popular subjetivo à nação, que não se pode fabricar, que deve ser espontâneo*.

O nacionalismo não há de, pois, ser uma tese objetiva de literatura, a caçada de um título; deve-se antes estudar o nosso povo em suas origens, em suas produções anônimas, definindo a sua intimidade nacional, a sua visualidade artística.

Deve-se proceder ao estudo de nossa poesia e crenças populares, com a convicção do valor dessa contribuição etnológica, desse subsídio anônimo para a compreensão do espírito da nação.<sup>71</sup>

Romero defendia a possibilidade de uma etnologia ou psicologia dos povos e afirmava haver uma psicologia do povo brasileiro, que assim conceitua:

Vem a ser o complexo de tendências e intuições do espírito nacional; alguma cousa que o indivíduo só por si não explica, que só o povo em sua amplitude genérica deixa notar claramente. Assim como há um espírito da época (*Zeitgeist*), que domina um momento dado da história, há um espírito comum (*Algeist*), que determina a corrente geral das opiniões de um povo.

Pelo que toca à nação brasileira, os documentos não se acham coligidos, nem utilizados de forma alguma. Os nossos costumes públicos e particulares, nossa vida de família, nossas tendências literárias, artísticas e religiosas, todas as ramificações, enfim, da atividade popular, não têm sido objeto de um estudo particular e aturado. Nós desconhecemo-nos a nós mesmos.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 148.

<sup>72</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 145.

Em outro trecho da *História da literatura brasileira*, Romero afirma claramente a primazia da cultura sobre fatores naturais como o meio e a raça. Ele lembra que desde Buckle e Gervinus começou-se a estudar a ação dos diferentes *meios* sobre os diversos povos, que desde Taine e Renan admitiu-se o influxo divergente das *raças* nas criações religiosas e artísticas. Mas os fatos impõem grande reserva a tais especulações. De um lado, porque as velhas raças pré-históricas são quase desconhecidas e as raças históricas, como as dos arianos, semitas e altaicos, desde a mais remota antiguidade, têm vivido no mais completo cruzamento e quase fundidas. De outro, porque o meio não funda uma raça, pode modificá-la e nada mais. “Deve-se, nesse assunto, contar com o *fator humano*, isto é, com uma força viva prestes a reagir contra todas as pressões por intermédio da cultura”.<sup>73</sup> Romero retoma o tópico noutro passo de *História da literatura*: “Com relação ao Brasil, parece-me que se iludiria quem procurasse ver em sua história somente a ação do meio físico e a ação de nossas raças chamadas inferiores; porquanto a cultura fornecida pelos portugueses a estas últimas, com ser um elemento puramente moral, não deixa de ser um fator, e justamente o mais importante de nossa vida de nação”.<sup>74</sup>

Não é da primazia da cultura que trata *Raízes do Brasil*? Sérgio Buarque afirma, por exemplo, que “numa conjunção de fatores tão diversos, como as raças que aqui se chocaram, os costumes que nos trouxeram, as condições mesológicas e climatéricas que exigiam longo processo de adaptação, ele [o espírito de aventura ibérico] foi o elemento orquestrador por excelência”.<sup>75</sup> O trecho-síntese da concepção organicista de *Raízes do Brasil* não deixa dúvida sobre o papel primacial da cultura:

---

<sup>73</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 98-99.

<sup>74</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 404-405.

<sup>75</sup> HOLANDA, 1995, p. 46.

A experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila e elabora verdadeiramente os traços de outras culturas, quando estes encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida. Nesse particular cumpre lembrar o que se deu com as culturas européias transportadas ao Novo Mundo. Nem o contacto e a mistura com as raças aborígenes fizeram-nos tão diferentes dos nossos avós de além-mar como gostaríamos de sê-lo. No caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer alguns dos nossos patriotas, é que ainda nos associa á Península Ibérica, e a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir até hoje uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a *forma* atual de nossa cultura; o resto foi matéria plástica, que se sujeitou mal ou bem a essa forma.<sup>76</sup>

O trecho traduz a idéia de primazia da cultura, tal como defendida por Romero. Demais, Romero assevera que os “fenômenos históricos na vida positiva das nações não se produzem em globo, nem se produzem isoladamente, como as abstrações de um quadro lógico”, porém, “manifestam-se orgânica e gradativamente”. Ele julga que “a literatura rege-se pela lei do desenvolvimento à maneira das formações biológicas” e que “as idéias têm todas um elemento hereditário e tradicional e um elemento novo de adaptação a novas necessidades e a novos meios”.<sup>77</sup> Similar é a idéia de desenvolvimento orgânico presente em *Raízes do Brasil*. Após observar que, se a data da Abolição marca no Brasil o fim do predomínio agrário, o quadro político instituído no ano seguinte quer responder à conveniência de uma forma adequada para a nova composição social, Sérgio Buarque afirma:

Existe um elo secreto estabelecendo com esses dois acontecimentos e numerosos outros uma revolução lenta, mas segura e concertada, a única que, rigorosamente, temos

---

<sup>76</sup> HOLANDA, 1995, p. 40.

<sup>77</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 784.

experimentado em toda nossa vida nacional. Processou-se, é certo, sem o grande alarde de algumas convulsões de superfície, que os historiadores exageram freqüentemente em seu zelo, minucioso e fácil, de compendiar as transformações exteriores da existência dos povos. [...] A grande revolução brasileira não foi um fato que se pudesse assinalar em um instante preciso; é antes um processo demorado e que vem durando pelo menos há três quartos do século.<sup>78</sup>

A idéia de ritmo próprio à vida nacional, nas artes e na literatura, na cultura de um povo, é a base de *Raízes do Brasil*, cujo título já traz, implícita, a noção de ritmo espontâneo, que aliás vem explicitada no fecho do ensaio:

Poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intacto, irredutível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa. Já temos visto que o Estado, criatura espiritual, opõe-se á ordem natural e a transcende. Mas também é verdade que essa oposição deve resolver-se em um contraponto para que o quadro social seja coerente consigo. Há uma única economia possível e superior aos nossos cálculos e imaginações para compor um todo perfeito de partes tão antagônicas. O espírito não é uma força normativa, salvo onde pode servir à vida social e onde lhe corresponde. As formas exteriores da sociedade devem ser como um contorno congênito a ela e dela inseparável: emergem continuamente das suas necessidades específicas e jamais das escolhas caprichosas.<sup>79</sup>

Não há dúvida de que a leitura da obra de Romero contribuiu decisivamente para a formação da visão organicista de Sérgio Buarque,

---

<sup>78</sup> HOLANDA, 1995, p. 171.

<sup>79</sup> HOLANDA, 1995, p. 188.

inclusive no tocante à idéia de historicidade das formas jurídicas e ao uso da noção de *forma* em *Raízes do Brasil*.

#### 4) *Historicidade das formas jurídicas*

Integra a concepção orgânica a compreensão da historicidade das formas jurídicas – tal como vimos ocorrer acerca das expressões literárias e artísticas de um povo, tópico desenvolvido por Sílvio Romero e por Sérgio Buarque.

Na *História da literatura*, Romero escreveu que “a filosofia dos outros séculos estava no absoluto e a nossa está no relativo; a antiga era *a priori* e a nossa é *a posteriori*” e que “aquela tinha um direito universal, uma gramática universal, uma arte universal, um modelo universal para tudo; esta ensina ser o direito uma função da vida nacional, a língua uma formação nacional, a poesia uma idealização nacional”. Assim, “há tantos direitos, gramáticas e artes originais, quantas são as raças que dividem a humanidade”. O romantismo constitui o ponto de virada: “o romantismo foi, pois, uma mudança de método na literatura; foi a introdução do princípio da relatividade nas produções literárias; foi o constante apelo para o regime da historicidade na evolução da vida poética e artística”.<sup>80</sup>

Em outro passo, Romero escreve que “o direito, dizem os modernos juristas alemães sectários do darwinismo, é uma função da vida nacional, é um produto cultural de uma raça, de um povo dado”, e que “pode-se dizer o mesmo da poesia; ela também é uma função da vida nacional; uma poesia geral para todos os povos é alguma coisa de análogo a um direito, uma lei para todas as nações”. Isso revela quão significativo é o critério etnográfico: “É por isso que o critério etnográfico, introduzido por mim na crítica nacional desde 1869-70, é ainda hoje a meus olhos a

---

<sup>80</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 782.

base principal da compreensão das literaturas, nomeadamente a literatura de um povo misturado como o povo brasileiro”.<sup>81</sup>

*Raízes do Brasil*, já se viu, encarece a idéia de historicidade cultural: das formas artísticas, literárias, jurídicas e políticas. O Estado, leis e instituições, devem nascer das, e corresponder às, necessidades próprias de um povo:

Poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intacto, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa. Já temos visto que o Estado, criatura espiritual, opõe-se à ordem natural e a transcende. Mas também é verdade que essa oposição deve resolver-se em um contraponto para que o quadro social seja coerente consigo. [...] *O espírito não é uma força normativa, salvo onde pode servir à vida social e onde lhe corresponde. As formas exteriores da sociedade devem ser como um contorno congênito a ela e dela inseparável: emergem continuamente das suas necessidades específicas e jamais das escolhas caprichosas.*<sup>82</sup>

5) *Noção de forma e afirmação e negação de forma própria à nação brasileira*

Evidenciei em outro lugar<sup>83</sup> o papel nuclear da noção de *forma* na concepção organicista de *Raízes do Brasil*. De proveniência aristotélica, foi amplamente usada na Escolástica medieval, e por intermédio da obra de Shaftesbury chegou à Alemanha. Herder e Goethe a adotaram com

---

<sup>81</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 919.

<sup>82</sup> HOLANDA, 1995, p. 188. Ênfase minha.

<sup>83</sup> EUGÊNIO, João Kennedy. *Ritmo Espontâneo: organicismo em Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Teresina: EDUFPI, 2011.



entusiasmo e talvez por seu intermédio chegou ao Brasil. Um dos primeiros a utilizá-la foi Sílvio Romero, de quem Sérgio Buarque a retomou.

A noção de forma ocorre várias vezes em *Raízes do Brasil*, mas aqui refiro apenas duas, uma no final do primeiro capítulo, outra no último (o trecho consta apenas na edição de 1936). Na primeira, Sérgio Buarque afirma que “nem o contacto e a mistura com as raças aborígenes fizeram-nos tão diferentes dos nossos avós de além-mar como gostaríamos de sê-lo”, pois

no caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que ainda nos associa á Península Ibérica, e a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir até hoje uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a *forma* atual de nossa cultura; o resto foi matéria, que se sujeitou mal ou bem a essa forma.<sup>84</sup>

Na segunda, Sérgio afirma que “o essencial de todas as manifestações, das criações originais como das cousas fabricadas, é a *forma*”, pois “a realização completa de uma sociedade também depende de sua forma”.<sup>85</sup>

Nessas e em outras ocorrências *forma* significa princípio de individuação e estrutura ou essência do ser, aquilo que constitui o caráter próprio de algo, por exemplo, a cultura brasileira. Mas há trechos de *Raízes do Brasil* que parecem negar a existência de forma própria à cultura brasileira. Consta no ensaio que “um amor pronunciado pelas formas fixas e pelas leis gerais, que circunscrevem a realidade complexa e difícil dentro do âmbito dos nossos desejos, é dos aspectos mais constantes e significativos do caráter brasileiro”.<sup>86</sup> A imitação seria um traço definido do

---

<sup>84</sup> HOLANDA, 1995, p. 40.

<sup>85</sup> HOLANDA, 1936, p.160.

<sup>86</sup> HOLANDA, 1995, p. 157-8.



caráter brasileiro. Em outro trecho Sérgio afirma que “nossa aparente adesão a todos os formalismos denuncia apenas uma *ausência de forma espontânea*, assim também a nossa confiança na excelência das fórmulas teóricas mostra simplesmente que somos um povo pouco especulativo”.<sup>87</sup>

O que significa essa aparente oscilação de Sérgio Buarque? Significa que quando afirma a existência de forma própria ao Brasil ele parte de uma concepção orgânica de sociedade – todo povo possui um caráter ou centro anímico, mas no Brasil essa forma própria ainda não teria amadurecido devido ao hábito de copiar pretensos modelos. Quando Sérgio Buarque afirma a existência de forma própria constata nossa potencialidade como individualidade histórica, e quando nega a presença de forma espontânea assente que tal potencialidade é abafada pelo comportamento adolescente dos brasileiros de imitar modelos externos. A afirmação refere o potencial peculiar à sociedade brasileira de raízes ibéricas, a negação assinala a não atualização (realização) desse potencial.

O caráter é, em primeiro lugar, um campo de possibilidades: precisa amadurecer para realizar-se plenamente. Daí Sérgio escrever que *a realização completa de uma sociedade depende de sua forma*, pois “a experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila e elabora verdadeiramente os traços de outras culturas, quando estes encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida”.<sup>88</sup> A realização de uma sociedade advém, assim, da maturação da própria forma interna e não da cópia de formas externas.

Tudo isso já se acha em Sílvio Romero.

A noção de *forma* está na *História da literatura* de Sílvio Romero, publicada originalmente em 1888 e que Sérgio Buarque leu e releu, e o inspirou. No tomo primeiro da grande obra, Romero disse que “a vida

---

<sup>87</sup> HOLANDA, 1995, p. 183.

<sup>88</sup> HOLANDA, 1995, p. 40.

brasileira já tem um molde particular, seu, mais ou menos caracterizado”<sup>89</sup> e, em outro passo, assevera que “um caráter nacional não se procura, não se inventa, não se escolhe; nasce espontaneamente, bebe-se com o leite da vida, respira-se no ar da pátria”, e arremata: “*E nós temos esse caráter nacional. Eu não o saberei talvez definir com precisão; mas ele existe e não me engano onde quer que o encontre*”.<sup>90</sup>

Contudo, Romero também afirma que o Brasil não possui *forma própria*: “É assinalável a propensão que temos para esperar, nas relações internas, a iniciativa do poder, e, no que é referente à vida intelectual, para imitar desordenadamente tudo quanto é estrangeiro, *scilicet*, francês”. A decorrência disso é que “a nação brasileira *não tem pois em rigor uma forma própria*, uma individualidade característica, nem política, nem intelectual”, uma vez que “todas as nossas escolas, numa e noutra esfera, não têm feito mais em geral do que glosar, em clave baixa, as idéias tomadas à Europa, às vezes em segunda ou terceira mão”.<sup>91</sup>

Por que Romero ora afirma, ora nega uma *forma própria* à cultura brasileira? Trata-se de mais uma de suas “contradições”? O significado dessa atitude fica claro no trecho seguinte: “O povo brasileiro, como hoje se nos apresenta, se não constitui uma só raça compacta e distinta, tem elementos para acentuar-se com força e tomar um ascendente original nos tempos futuros. Talvez tenhamos ainda de representar na América um grande destino cultur-histórico”.<sup>92</sup> Em suma: “Somos um povo em via de formação”.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 96.

<sup>90</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 407.

<sup>91</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 145. Ênfase minha.

<sup>92</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 100.

<sup>93</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p.103.

Em Sílvio Romero, a noção de *forma* tem duas direções: como *princípio de individuação* – as raízes ibéricas e a mestiçagem – o Brasil a possui. Mas como *enteléquia* (realização das próprias potencialidades) o Brasil não detém ainda uma *forma própria* porque não amadureceu sua personalidade cultural, abafada pela mania de imitar o estrangeiro. A *forma* ou caráter necessita de *formação*: desenvolvimento, amadurecimento. Isso também consta em *Raízes do Brasil*, com diferenças em relação a Romero: por exemplo, sem a noção de raça (para o que contribuiu a crítica de Romero às fases do nativismo literário).

6) *Conjunção da sociologia com a antropologia, do geral com o particular*

Romero contribuiu para a formação da concepção organicista de Sérgio Buarque, com sua ênfase na forma própria da cultura brasileira – a ser amadurecida – e nos elementos da crítica à imitação desenfreada; no anseio por uma literatura, uma arte e em formas jurídicas nacionais; na indicação da primazia da cultura portuguesa no processo de formação do Brasil; na objeção a aspectos da colonização lusitana, mas também no apreço à singularidade brasileira, de raízes ibéricas.

Há ainda outro tópico romeriano, de suma importância para Sérgio desde antes da Semana de 1922, passando pelo empenho modernista e chegando até *Raízes do Brasil*. Trata-se da idéia de conjunção da sociologia com a antropologia, do geral com o particular, tão cara a Romero que, na *História da literatura brasileira*, dirá que “munido do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não esquecerei o critério positivo e evolucionista da nova filosofia social, quando tratar de notar as relações do Brasil com a humanidade em geral”<sup>94</sup> pois “para que a adaptação de doutrinas e escolas européias ao nosso meio literário e social seja fecunda e progressiva, é de instante necessidade conhecer bem o estado do

---

<sup>94</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 57.

pensamento do Velho Mundo e ter uma idéia nítida do passado e da atualidade nacional”.<sup>95</sup>

De fato, Romero argumenta enfaticamente que “todo e qualquer problema histórico e literário há de ter no Brasil duas faces principais: uma geral e outra particular, uma influenciada pelo momento europeu e outra pelo meio nacional, uma que deve atender ao que vai pelo grande mundo e outra que deve verificar o que pode ser aplicado ao nosso país”. É que “a poderosa lei da concorrência vital por meio da seleção natural, a saber, da adaptação e da hereditariedade, é aplicável às literaturas”. Dessas dimensões, “a hereditariedade representa os elementos estáveis, as energias das raças, os predicados fundamentais dos povos; é o lado nacional das literaturas”, enquanto “a adaptação exprime os elementos móveis, dinâmicos, genéricos, transmissíveis de povo a povo; é a face geral, universal das literaturas”, havendo “duas forças que se cruzam, ambas indispensáveis, ambas produtos naturais do meio físico e social”.<sup>96</sup>

Assim, as duas dimensões precisam ser levadas em conta. Romero acredita necessário e até indispensável aceitar a dimensão particular e a geral, o nacional e o cosmopolita, o *Volkegeist* e o *Zeitgeist*. “Ainda como há um espírito da época (*Zeitgeist*), que domina um momento dado da História, há um espírito comum (*Altgeist*), que determina a corrente geral mental de um povo”.<sup>97</sup> Sobre esse ponto, ele é muito claro: “Toda literatura desdobrada no curso dos séculos oferece, destarte, o espetáculo de um gérmen, dum *organismo* que se desenvolve, já sob o estímulo de forças *internas inerentes* a si mesmo, já sob a pressão de correntes *estranhas* que partem dum ou mais pontos do horizonte intelectual

---

<sup>95</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 60.

<sup>96</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 59.

<sup>97</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 145.

do mundo num tempo dado”.<sup>98</sup> Ele volta ao assunto no terceiro tomo da *História da literatura brasileira*:

À medida que a corrente estrangeira, que sempre tivemos e sempre havemos de ter, na literatura nos atirava à poesia hugoana, e mais tarde à poesia de Sully Prudhomme e Leconte de Lisle, e mais tarde ainda ao romance de Zola e ao mesmo tempo à crítica alemã ou ao positivismo de Comte, ou ao evolucionismo de Spencer, ao passo que os representantes entre nós do espírito do tempo punham-nos ao contato das idéias européias, a plêiada dos aferrados às nossas tradições, outra falange que sempre tivemos e sempre deveremos ter, abria brecha na pré-história, na antropologia, na lingüística e na história nacional.

São dous movimentos que se completam, duas tendências que se harmonizam. Devemos ser homens de nosso tempo e também de nosso país.<sup>99</sup>

O tema aparece em outras obras, a exemplo de *Machado de Assis*: “Nem a contemplação exclusiva das coisas do país, sem saber o que ia pelo mundo, nem andar pelo estrangeiro à busca de modelos quaisquer a seguir”. Na verdade, “a missão crítica, neste país, deveria juntar as duas tendências: tomar da nação os assuntos e, da cultura hodierna, o critério diretor das idéias”, o que deve ser feito “à luz de uma Filosofia ampla, sugestiva e salutar”.<sup>100</sup>

Esse é o sentido da produção intelectual de Sérgio Buarque desde antes da Semana de 1922 até *Raízes do Brasil*: sintonia com o espírito do tempo (*Zeitgeist*) e com o espírito do povo (*Volkegeist*), representativos de duas forças que se cruzam, ambas indispensáveis, para citar novamente Romero. Nos textos de juventude, Sérgio Buarque enlaça atualização com o debate

---

<sup>98</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 267.

<sup>99</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 3, p. 984.

<sup>100</sup> ROMERO, 1992, p. 42.

européu e valorização da arte brasileira no que esta tem de singular – veja-se “O gênio do século” e “Originalidade literária” –, enlace que volta em *Raízes do Brasil*, cujo parágrafo final é emblemático dessa perspectiva e orienta todo o ensaio, conjugando o viés sociológico com o antropológico, o geral com o particular, a modernidade com a tradição.

7) *Primazia do Português na formação da sociedade brasileira*

Outro traço da presença de Romero em *Raízes do Brasil* está na idéia, central no ensaio, da primazia do português na formação da sociedade brasileira. De fato, *Raízes do Brasil* se inicia com o capítulo “Fronteiras da Europa”, voltado ao exame da cultura ibérica e que se encerra com um trecho incisivo:

Nem o contacto e a mistura com as raças aborígenes fizeram-nos tão diferentes dos nossos avós de além-mar como gostaríamos de sê-lo. No caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que ainda nos associa à Península Ibérica, e a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir até hoje uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a *forma* atual de nossa cultura; o resto foi matéria, que se sujeitou mal ou bem a essa forma.<sup>101</sup>

O trecho ressoa idéias expostas na *História da literatura brasileira*. Romero afirmava que “a civilização brasileira não é um produto indígena, original, espontâneo deste solo, é certo; mas é a civilização européia modificada, transfigurada na América”.<sup>102</sup> A seu ver, “no estudo dos povos que formaram a atual nação brasileira o primeiro lugar há de ser dado ao português”. Porém, “não é que ele só por si, como supuseram sempre os retóricos das velhas crenças, tenha constituído o nosso presente estado e tenha sido o fator único de nossa civilização. Este modo de pensar

---

<sup>101</sup> HOLANDA, 1995, p. 40.

<sup>102</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 363.

arbitrário e incorreto é um dos muitos erros que devo atacar de frente”. Dito isto não havia o que duvidar: “o lugar de honra deve ser dado ao português; porque ele, sem ser o único, é o principal agente de nossa cultura.<sup>103</sup>

Mais uma vez Sérgio Buarque concorda com Romero. A idéia da primazia lusitana na formação da sociedade brasileira, enfaticamente afirmada em *Raízes do Brasil* (“Podemos dizer que de lá [Portugal] nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria, que se sujeitou mal ou bem a essa forma”), Sérgio Buarque a colheu muito provavelmente em Sílvio Romero – e em Eduardo Prado, por certo, mas sobretudo em Romero.

#### 8) *Crítica à colonização portuguesa e apreço pela peculiaridade brasileira*

Na obra de Romero, as críticas à colonização portuguesa convivem com o apreço pela identidade cultural forjada no processo de colonização. A um só tempo ele afirma que “ao português devemos a colonização por uma raça européia, seu sangue e suas idéias, que nos prendem ao grande grupo de povos da civilização ocidental” e que “trouxemos também seus prejuízos de toda casta, políticos, sociais, religiosos, econômicos, tantos males crônicos que lavram n’alma daqueles povos”.<sup>104</sup> Contestando as razões do orgulho português com os feitos no Oriente e no Brasil, Romero assevera que “a sua passagem no Oriente foi uma devastação selvagem, indigna da civilização do Renascimento. A colonização do Brasil foi irregular e pessimamente dirigida”.<sup>105</sup> Ele prossegue:

Da viagem da Índia e da colonização do Brasil, dizia eu, têm-se entusiasmado por demais os portugueses. A viagem do Oriente, confessam os próprios historiadores do reino, foi, com todo o

---

<sup>103</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 104.

<sup>104</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 1, p. 107.

<sup>105</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 606.

seu mérito, uma devastação de bárbaros; a colonização do Brasil, mostrei eu em traços rápidos e exatíssimos, foi, com toda a sua constância, uma cousa malfeita, mal dirigida, cheia de falhas e lacunas que reclamam muito jeito e muita sabedoria para ser corrigidas.<sup>106</sup>

A crítica vem unida, porém, ao apreço pela identidade brasileira, de raiz ibérica. Meditando sobre o futuro da nação portuguesa no Brasil, diz Romero que “no Sul será submergida pela onda estrangeira; no Norte definhará, morrerá de marasmo, desfigurada e abatida sob o influxo superabundante do sangue das raças inferiores”. Em ambos os casos, “o futuro do Brasil será de uma raça que não a nossa, e o papel do povo português nesta terra terá sido simplesmente o do primeiro desbravador do terreno”, e essa idéia, “que atravessa por vezes o espírito desde que estudo a história de minha pátria, é triste, é bem de impressionar”.<sup>107</sup>

Sabe-se que Romero era um espírito cosmopolita, progressista, republicano. Mas também foi o introdutor do critério etnográfico na literatura e defensor de seu valor no estudo da sociedade brasileira. Censurava as falhas sociais e políticas, mas apreciava a singularidade brasileira, que reunia defeitos e qualidades. A tal respeito, declarou: “Ser brasileiro é sê-lo no âmago do espírito, com todos os nossos defeitos e todas as nossas virtudes. É terem si um quê indefinível mas real, que é só nosso, que ninguém mais tem”.<sup>108</sup> Ainda mais enfático e elucidativo é o trecho seguinte:

Se o progresso futuro tiver de ser feito à custa da diversidade, da variedade, do pitoresco, da diferenciação, da originalidade das criações humanas, o diabo leve o progresso e traga os antigos dias do indigenismo, do nativismo, do particularismo das crenças

---

<sup>106</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 609.

<sup>107</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 608.

<sup>108</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 383.



e efusões. Que cousa miseravelmente banal não seria o mundo, se ele fosse feito segundo as idéias e os gostos dos nossos cosmopolitas-mirins!

Voto contra semelhante chateza e acho digno de preitos todo e qualquer indivíduo que de algum modo tem contribuído para criar-nos uma fisionomia à parte.<sup>109</sup>

Também Sérgio Buarque dirige diversas críticas à colonização portuguesa. Mas nada que implique negação global do seu legado. Isso já observa, por exemplo, quando argumenta a propósito do cometimento lusitano: “Se o julgarmos conforme os critérios morais e políticos hoje dominantes, nele encontraremos, talvez, muitas e sérias falhas. Nenhuma, porém, que leve com justiça à opinião extravagante defendida por um número não pequeno de detratores da ação dos portugueses no Brasil, muitos dos quais optariam, de bom grado, e confessadamente, pelo triunfo da experiência de colonização holandesa, convictos de que nos teria levado a melhores e mais gloriosos rumos”.<sup>110</sup>

No capítulo “Fronteiras da Europa”, o apreço de Sérgio pela colonização portuguesa transparece quando afirma claramente que “no caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que ainda nos associa à Península Ibérica, e a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva”, e que “de lá nos veio a *forma* atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma”.<sup>111</sup> Não se trata de mera aceitação de um passado lamentável, pois, segundo o autor, antes de investigar até que ponto poderemos alimentar no nosso ambiente um tipo próprio de cultura, “cumpriria

---

<sup>109</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 614.

<sup>110</sup> HOLANDA, 1995, p. 43.

<sup>111</sup> HOLANDA, 1995, p. 40.

averiguar até onde representamos nele as formas de vida, as instituições e a visão do mundo de que somos herdeiros *e de que nos orgulhamos*".<sup>112</sup>

Em outro passo Sérgio se opõe àqueles cujos conselhos “visariam criar, ao termo de nossa evolução, um quadro social milagrosamente destacado de nossas tradições portuguesas e mestiças”. É que “o prestígio moderno e provavelmente efêmero das superstições liberais e protestantes parece-lhes definitivo, eterno, indiscutível e universal; elas valem como paradigma para julgarem do nosso atraso ou de nosso progresso”.<sup>113</sup> É verdade que esse trecho foi excluído a partir de 1948, porém o apreço e à tradição e identidade cultural brasileira que nele se mostrava permanece no último parágrafo do ensaio, mantido nas edições seguintes. O autor argumenta que “poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intacto, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas” e que “querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa”.<sup>114</sup>

#### 9) A expressão “lei do fluxo e do refluxo”

Uma expressão enigmática surge no final de *Raízes do Brasil*: Sérgio escreve que poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intacto, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas. “Querem ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, *à lei do fluxo e do refluxo*, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa”.

---

<sup>112</sup> HOLANDA, 1936, p. 3. “e de que nos orgulhamos”: trecho suprimido a partir da edição de 1956.

<sup>113</sup> HOLANDA, 1936, p. 128.

<sup>114</sup> HOLANDA, 1995, p.188.

A idéia central é a de ritmo espontâneo próprio, duplicada na expressão seguinte: “lei do fluxo e do refluxo”. Uma expressão tão rara e enigmática não surgiu do nada; foi tomada da *História da literatura brasileira*. Eis o trecho:

Para contrabalançar as influências hereditárias da raça, por exemplo, existem as influências transmitidas pela educação, pela seleção artística da cultura. Com relação ao Brasil, parece-me que se iludiria quem procurasse ver em sua história somente a ação do meio físico e a ação de nossas raças chamadas inferiores; porquanto a cultura fornecida pelos portugueses a estas últimas, com ser um elemento puramente moral, não deixa de ser um fator, e justamente o mais importante de nossa vida de nação. Em tais condições a nossa filosofia histórica, portanto, consistirá em marcar a *lei do fluxo e do refluxo* destas causas e influências diversas [...]. Essa lei de psicologia nacional não é outra senão a lei geral da transformação das espécies, a lei da adaptação e da seleção natural sustentada por uma raça que emigrou para um meio diverso do seu habitat anterior.<sup>115</sup>

A expressão vem, como se vê, de Sílvio Romero. Várias idéias são ligadas à expressão “lei do fluxo e do refluxo”. De um lado, está a de que a cultura fornecida pelos portugueses, com ser um elemento puramente moral, não deixa de ser um fator, justamente o mais importante de nossa vida de nação – idéia sustentada expressamente em *Raízes do Brasil*. De outro, a *lei do fluxo e do refluxo* diria da interação de fatores variados – a cultura portuguesa, o meio, a ação das raças dominadas –, a nossa filosofia histórica consistindo em marcar o ir e vir dessas causas e influências. Finalmente, e mudando de direção, Romero declara que a “lei do fluxo e do refluxo” traduziria o necessário processo de transformação das espécies sustentada por uma raça que emigrou para um meio diverso do seu habitat

---

<sup>115</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 404-405.

anterior. Descontando a ênfase na interação das raças, trata-se aqui da adaptação da cultura portuguesa no trópico.

A propósito, convém lembrar que Sílvio Romero indicou o tópico da plasticidade do português no trópico. Romero diz, por exemplo, que “o português era sem dúvida o mais forte; mas, posto em contato com tupis e africanos, debaixo de um clima, num meio diverso do seu, ele diluiu-se por assim dizer, tomou outras feições, transformou-se”.<sup>116</sup> Ora, esse é um tópico importante em *Raízes do Brasil*, é certo, mas também em *Caminhos e fronteiras* e em vários outros textos de Sérgio Buarque.

Se *Raízes do Brasil* cintila de idéias e expressões havidas em outros livros e autores, elas são incorporadas por Sérgio Buarque de forma coerente e seletiva. As idéias de Romero abrem caminho para a incorporação de idéias de Herder, Goethe e Simmel, todos lançando mão da noção de *forma orgânica*, derivada em última análise de Aristóteles. As apropriações de Sérgio Buarque atendem a necessidades específicas e sua obra realiza o tipo de apropriação orgânica que atribuí às culturas: “A experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila e elabora verdadeiramente os traços de outras culturas, quando estes encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida”.<sup>117</sup>

Mas também é verdade que Sérgio Buarque ocultou a decisiva influência de Sílvio Romero na sua obra tão logo iniciou a militância modernista, apagamento que foi perpetuado por muitos críticos-amigos que se debruçaram sobre *Raízes do Brasil*. O silêncio de Sérgio Buarque, porém, clama e denuncia uma tremenda “angústia da influência”.

\*\*\*

---

<sup>116</sup> ROMERO, *História da literatura brasileira*, t. 2, p. 346.

<sup>117</sup> HOLANDA, 1995, p. 40.

A essa altura deve estar muito claro que Sérgio Buarque se apropriou de muitas idéias de Romero e José Veríssimo, e que essa apropriação não se fez de forma irônica, mas antes com apreço e concordância no que tange à sua dimensão “orgânica”. Não foi a viagem à Alemanha nem a militância modernista que forneceram as bases teóricas e conceituais a Sérgio Buarque, embora tenham contribuído imensamente para amadurecê-las. Tais bases são devidas à leitura da obra de Romero, José Veríssimo e Eduardo Prado. Eram esses pensadores que lia Sérgio Buarque antes de se tornar “modernista” e sua adesão ao modernismo ocorreu, em boa medida, por causa deles, ou melhor, do ideário organicista que reponta, mais ou menos, na obra de cada um.

Abilio Guerra escreveu não poder afirmar que a produção intelectual de Mário de Andrade e Oswald de Andrade tenha nas páginas de Romero sua fonte principal, embora declare que a obra romeriana torna mais fácil avaliar e compreender as obras do início do século 20, inclusive as modernistas.<sup>118</sup> Pois bem: eu afirmo que Sérgio Buarque de Holanda tem na obra de Romero uma das principais referências para pensar o Brasil, desde os textos juvenis, modernistas ou não, até (e sobretudo) *Raízes do Brasil*. Isto é perceptível de imediato no juízo desfavorável acerca de Machado de Assis, juízo compartilhado por vários modernistas.<sup>119</sup>

Isso mostra que a história do modernismo dos anos 20 precisa ser redimensionada e seu mito, desvelado. Antes de tudo é necessário reconhecer que o Modernismo brasileiro dos anos 1920 possui vínculos com, e deve muito à geração de 1870 e arredores: Sílvio Romero, Graça Aranha, Paulo Prado, o que vem sendo apontado por alguns pesquisadores que conhecem a obra desses intelectuais e não se renderam à mitologia

---

<sup>118</sup> GUERRA, Abilio. *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp*, op. cit., p. 78.

<sup>119</sup> FISCHER, Luís Augusto. “Reféns da Modernistolatria”. *piauí*, n. 80, maio 2013, p. 62-63.

modernista, ritualmente confirmada por estudiosos que deveriam analisá-la criticamente e que juram fazê-lo enquanto se dedicam a cultuar um totem.

---

**João Kennedy Eugênio**, professor da Universidade Federal do Piauí – UFPI e Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense, é autor da obra *Ritmo espontâneo: organicismo em raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda* (EDUFPI).

# MUITA RETÓRICA, POUCA LITERATURA

Wanderson Lima →

GURGEL, Rodrigo. **Muita retórica, pouca literatura.**

Campinas-SP: Vide Editorial, 2012.

A crítica acadêmica, feita nas cercanias das universidades, em geral por professores e alunos de cursos de pós-graduação, é utilíssima: sem ela, sem o seu rigor e sua obsessão em repisar incansavelmente sobre o mesmo ponto, a compreensão de muitos autores, temas e estilos de época seria bem mais restrita hoje. Apesar disso, raramente essa crítica é avaliada com justeza. Em geral, ou ela é enaltecida um tanto ingenuamente em nome de seu rigor científico, fazendo-nos crer que outros gêneros da produção crítica não passam de divagação, ou ela é severamente execrada por aplicar de forma mecânica fórmulas cristalizadas e por se valer de conceitos e vocabulário esdrúxulos. De que tais extremos possam ocorrer ninguém duvida, mas não se trata de uma regra geral.

Aquela é uma velha querela existente entre acadêmicos e ensaístas – entre crítica universitária e crítica impressionista, desde os tempos em que Afrânio Coutinho e Álvaro Lins travavam um debate de cegos – e que muitas inteligências tentaram desconstruir, apontando a falsa polaridade que ali se forma. Recentemente, em 2001, João Cezar de Castro Rocha interveio de forma eloquente na polêmica com sua obra *Crítica literária: em*

---

→ Professor Adjunto da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Poeta e ensaísta, mantém o blog *Epigramas e epitáfios* [<http://epigramaseepitafios.blogspot.com.br/>]. E-mail: wandersontorres@hotmail.com

*busca do tempo perdido?*. E ninguém está certo de que um dia a querela vai cessar.

No seu limite, levada a uma condição de caricatura, o que chamo aqui de crítica acadêmica ou universitária pode se restringir, como de fato os impressionistas a acusam, a uma aplicação mecânica de teorias em voga. Basicamente, nestes casos, o acadêmico procura uma obra que se “encaixe” na teoria com a qual ele simpatiza; se a obra se mostra rebelde – quero dizer, complexa demais para se deixar deter por esta ou aquela teoria –, tanto pior para obra, que ou será descartada ou amolgada à força e colocada numa fôrma que não lhe é própria. Desse quadro, surgem trabalhos que constituem pérolas do humorismo involuntário, seja por seu anacronismo inconsciente seja pela atitude tresloucada de enfatizar o que há de mais secundário na obra, deixando de lado o óbvio ululante que o texto expõe no primeiro plano.

Esse exercício de aplicação mecânica que por vezes mina o vigor da crítica acadêmica traz uma consequência terrível para ensino: o acadêmico neófito aprende a desmontar o texto mas não sabe dizer se o texto que desmontou é bom ou ruim. Dessa forma, bloqueia-se a possibilidade de releituras fortes do cânone literário. Apático, o aprendiz usa as armas teóricas que lhe foram dadas, nos textos que lhe foram ofertados, confiando acriticamente nos julgamentos que lhe entregaram pronto e embalado. Sondar o valor estético da obra que lê é algo que ele sequer cogita. A aventura da descoberta, lídimo Graal do crítico sério, é substituída pelo prazer raso de uma confirmação sem surpresa: *ah, minha teoria bateu certinho com a obra!*

Mas não sou apocalíptico, e insisto mais uma vez que a situação descrita nos parágrafos anteriores é parcial. A prática pedagógica de muitos amigos e conhecidos que me cercam, e a minha própria, constitui um combate contra aquele reducionismo crítico. Assim, nós nos felicitamos quando o mercado editorial nos oferece um ensaísta do calibre de Rodrigo



Gurgel, herdeiro da boa crítica impressionista que consagrou um Álvaro Lins e autor deste bem-vindo *Muita retórica, pouca literatura: de Alencar a Graça Aranha* (Campinas, Vide Editorial, 2012). A obra compila um conjunto de ensaios que seu autor publicara no jornal *Rascunho*, de Curitiba, entre os anos de 2010 e 2012. São 20 textos que abordam, em ordem cronológica, nossos prosadores a iniciar por Alencar e encerrar por Graça Aranha, como esclarece o subtítulo da obra. Promete o autor, o que nos exulta, uma continuação da obra, adentrando no nosso Modernismo.

Desde já, o maior mérito de *Muita retórica, pouca literatura* será combater aquela apatia de que falei em linhas anteriores, o receio metodológico de julgar (quando não o medo de se comprometer!) que engessa as leituras que se fazem do nosso cânone. Gurgel aceita sem delongas a aventura da descoberta; mete-se em meio àqueles clássicos em prosa do século XIX e do início do século XX já cheios de leituras consagradas, diria mesmo cristalizadas, e impõe sua presença aventureira: sempre dialogando com nossos melhores críticos, admoesta, elogia, repropõe, admira, ironiza, lamenta. Não exatamente no plano ideológico, mas no plano retórico, Gurgel se aproxima do que faz Harold Bloom no mundo anglo-saxão: uma crítica viva, culta, estilisticamente clara e altamente personalista, sem laivos de solipsismo, tratando as obras literárias como monumentos vivos e fontes de reflexão sobre a condição humana – diria, no caso do crítico brasileiro, que há uma ênfase bastante significativa na condição histórica do homem tupiniquim.

O primeiro mérito que nos salta os olhos quando lemos um crítico que julga é sua coragem. Tal coragem, porém, terá pouco valor se não vier acompanhada de outras virtudes, pois qualquer doidivanas pode, a rigor, tornar-se um polemista do noite para dia. Isto a fatia brasileira da Internet o prova todo dia. Mas Rodrigo Gurgel pode ser muita coisa, menos um doidivanas. Culto, cheio de temperança, apaixonado pelo seu ofício, Gurgel vale-se de uma estratégia (esta presente mais em Ezra Pound do que em

Harold Bloom) que enriquece bastante o seu ensaísmo: suas avaliações são, a todo o momento, corroboradas por citações de trechos da obra que ele está analisando. Cada virtude, cada defeito das obras que o crítico aborda recebem sua imediata ilustração. Isto faz de *Muita retórica, pouca literatura* um valioso compêndio de como se ler um romance e do que faz com que um romance seja bom.

O critério valorativo de Gurgel é o estético, mas ele não é esteticista nem formalista: não ergue um patamar supramundano para o discurso literário nem corrobora a máxima derridiana, tão em voga, de que nada há fora do texto. O beletismo e o experimentalismo, enquanto expressões de um culto esteticista que esvazia a literatura de seu conteúdo humano, lhe causam arrepios.

*Muita retórica, pouca literatura* apresenta uma hipótese límpida e um fio histórico bastante delgado, ainda que digno de comentário. A hipótese é a de que o vício retórico debilita nossa prosa de ficção, costumeiramente superficial e amiga de efeitos fáceis – e aqui o autor usa o termo retórica no sentido pejorativo de eloquência oca. Ele mesmo esclarecerá:

A retórica, enquanto arte do bem dizer ou do persuadir sobre o certo ou o conveniente, é indispensável a qualquer discurso – não por outro motivo, aliás, era estudada, no antigo *Trivium*, com a lógica e a gramática –, mas o exagero no emprego de procedimentos enfáticos e/ou termos pomposos, longe de convencer, entedia e irrita o leitor, que intui, com sabedoria, o vazio sob o texto ornamentado (p. 147).

Ou aqui, nessa comparação presente no primeiro capítulo da obra, acentuará o caráter superficial de nossa literatura romântica:

Jamais encontraremos nos românticos nacionais, apenas para citar um exemplo, a genialidade de Friedrich Schlegel, profundo estudioso de Shakespeare e Goethe, crítico literário excepcional, introdutor, na Europa, de filosofias e religiões orientais. Schlegel recuperou os valores clássicos da poesia grega, defendeu a

necessidade de uma literatura universal [...]. Schlegel libertou a ironia do seu caráter de mero chiste ou travessura linguística, elevando-a à condição de comportamento filosófico diante da arte e da vida, pois, em sua opinião, só a ironia pode redimir um mundo baseado em falsas verdades.

Os nacionalistas certamente retrucarão que, se seguirmos esse raciocínio – o de que nossos românticos não são geniais –, teremos de jogar no lixo grande parte da literatura brasileira, não apenas a romântica; e que, agindo dessa forma, desvalorizaremos nosso patrimônio cultural. Tais afirmações, no entanto, são sofismas. Trata-se, isso sim, de colocarmos os românticos brasileiros onde realmente devem estar – e não utilizarmos, em nome do ufanismo, critérios condescendentes de julgamento; prática, aliás, cada vez mais comum entre nós (p. 25-26).

Quanto ao fio histórico – embora o livro não seja, *stricto sensu*, de história da literatura – consiste, como bem notou Ronald Robson, em uma contraposição entre duas “escolas”: a da afetação eloquente oriunda de José de Alencar e a do ironismo e da contenção retórica derivada de Manuel Antônio de Almeida e seu *Memórias de um sargento de milícias*. O lado positivo será o de Almeida – de onde sairá, inclusive, Machado de Assis. A ironia destes últimos desconfia da verbosidade e do simulacro de mundo que ela constrói; com isso, os ironistas apresentam uma visão do social mais lúcida e penetrante, uma expressão mais aguda, desviando nossas letras de sua tendência ao superficialismo. Não se trata, porém, de uma polaridade maniqueísta: no próprio Alencar o autor sabe reconhecer traços meritórios. E, o que a princípio pode parecer curioso, Machado, por seu niilismo, receberá sutis piparotes.

Uma crítica judicativa nos convida a um duelo – saudável – com o crítico. E é natural que ora aplaudamos ora nos chateemos com as avaliações que ele emite. Assim, como qualquer leitor apaixonado que conheça minimamente a literatura nacional, tenho meus pontos de concordância e de discordância com Rodrigo Gurgel. Por exemplo, a dureza com que ele trata Graça Aranha me parece justíssima, mas o mesmo eu não diria de sua avaliação sobre o *Inocência* de Visconde de Taunay. Os

elogios a Inglês de Sousa me deram esperança de que o talentoso autor paraense seja reavaliado em nosso cânone, mas a crítica a *O Cortiço* me pareceu dura ao ponto de ser injusta. Enfim, perspectivas, circunstâncias, vieses distintos – tudo muito natural. Aqui e ali, fiquei com a impressão de que o critério moral suplantou, mesmo que por questões de milímetros, no coração do crítico, o critério estético: é o caso das críticas a Machado e a Aluísio Azevedo, por exemplo.

Um último mérito do livro, que não posso deixar de citar, é ter trazido a debate autores negligenciados do cânone nacional. Alguns eu sequer ouvira falar, mas pelo menos um deles eu tenho certeza de que mereceria melhor sorte: João Francisco de Lisboa. Que o segundo volume que nos foi prometido de *Muita retórica, pouca literatura* chegue a nós o mais breve possível.

# UM VIAJANTE MELANCÓLICO NO MEIO DE SUAS ÓRBITAS: um estudo sobre Os Anéis de Saturno de W. G. Sebald

Patricia Maria dos Santos Santana →

**Resumo:** O escritor alemão W.G. Sebald mostra em *Os anéis de Saturno* uma narrativa melancólica que une ficção, fato e fotografia. Marcado com lentas digressões, o livro não apresenta uma história central e sim, diversas histórias contadas pelo narrador viajante. Preocupado em não falsificar a história, o narrador nos mostra ao longo da obra um paralelo consistente e híbrido entre fato e ficção, unindo, assim, esses dois pontos para mostrar a teoria benjaminiana que todo relato histórico exprime apenas um relato de vencedores, ou seja, um relato da barbárie.

**Palavras-chave:** História. Ficção. Fotografia. Sebald.

**Abstract:** The German writer W.G. Sebald presents in the book *The rings of Saturn* a melancholy narrative which joins fiction, fact and photography. Marked by slow digressions, the book doesn't have a central plot but many histories told by a traveler narrator. Concerned not to falsify History, the narrator shows us through the book a consistent and hybrid parallel between fact and fiction, linking, this way, these two points to show Walter Benjamin's theory that every historical report only express a winners' report, it means, a barbarian report.

**Key words:** History. Fiction. Photography. Sebald.

*Un libro de esta índole es necesariamente incompleto;  
cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras(...)*  
(Jorge Luis Borges - *El libro de los seres imaginarios*)

*É que a história de cada indivíduo, de cada sociedade e do  
mundo inteiro não descreve um arco que se expande cada vez  
mais e ganha em beleza, mas uma órbita que, uma vez atingido  
o meridiano, declina rumo às trevas.*  
(W. G. Sebald – *Os Anéis de Saturno*)

---

→ Graduiu-se em Letras (Português- Inglês) pela UFRJ. É especialista em Língua Inglesa e em Docência do Ensino Superior. Mestra em Letras e Ciências Humanas e doutoranda do Programa de pós-graduação em Literatura Comparada pela UFRJ.

Winfried Georg Maximilian Sebald nasceu em 18 de maio de 1944 na cidade de Wertach, na Alemanha, morrendo precocemente em 14 de dezembro de 2001, na Inglaterra, em acidente de carro após um ataque cardíaco. Seu livro *Os Anéis de Saturno* é um relato melancólico que une ficção, fato e fotografia. Marcado com lentas digressões, não apresenta uma história central e sim, diversas histórias contadas pelo narrador viajante que procura visitar e pesquisar sobre locais importantes do passado para ele. São muitas as histórias que o narrador nos mostra ao longo da obra, sempre fazendo um paralelo consistente e híbrido entre fato e ficção. O narrador personagem conduz os relatos e se a trama parece inexistente como um todo, no final percebemos que ela está no profundo sentimento de busca de compreensão do narrador.

O texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin (1994), traz uma reflexão sobre o desaparecimento do narrador na história da civilização. O autor discorre sobre a importância da narrativa e traz algumas observações bastante pertinentes sobre informação, experiência e sabedoria. Benjamin parte do trabalho de Leskov para defender a tese de que a arte de narrar histórias está em extinção, uma vez que a guerra fez com que os combatentes ficassem mais pobres na experiência de comunicação. O autor afirma ainda que as melhores narrativas escritas são “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Esses narradores se dividem em dois tipos: o narrador que vem de longe e o narrador que vive sem sair de seu país, conhecendo bem a tradição. No entanto, Benjamin lembra que a extensão real do reino narrativo só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos. O narrador de Sebald no livro é o que vem de longe e conhece bem as tradições por pesquisá-las. Ele está em crise e não é à toa que é mostrado de forma catatônica no começo da obra, após já ter percorrido sua viagem, mostrada no livro em *flashback*. É um

narrador em oposição ao narrador onisciente do romance moderno. Ao contrário do narrador que tudo sabe, o de Sebald narra de acordo com os fatos e verdades que procurou conhecer e aprender.

As fotografias empregadas reforçam a ideologia do autor em torno das representações do real e da memória. O livro estabelece conexões constantes entre texto e imagem. As imagens não aparecem apenas como meras ilustrações, pois possuem um significado coerente e consistente no contexto da obra, não podendo, assim, descartá-las durante a leitura. Com o surgimento da fotografia e do cinema nos séculos XIX e XX, respectivamente, podemos afirmar que a imagem recebeu o estatuto de documento que ostenta até hoje, passando a designar a ela um imenso valor de autenticidade. Todavia, questões são levantadas: se a imagem é a representação do real, até onde esse real pode ser desviado e distorcido pela mão do artista responsável pela imagem? Até onde pode haver uma manipulação? Vejamos o que Susan Sontag nos aponta:

(...) O que está escrito sobre uma pessoa ou fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim, pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir.

As fotos que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. (SONTAG, 2004, p.14-15)

A escritora e fotógrafa condena a fotografia e diz que ela é ilusória, apesar do *status* realístico que a ela atribuem. Diz que uma foto não pode ser lida sem contexto. Todavia, Sebald era um homem preocupado com o que os textos, as fotos, os quadros podem produzir com a intenção de falsificar a história, daí seus “textos imagéticos”. Ele acredita que fotografar a parte não apresenta dialética, pois o visível não é,

necessariamente, o real; é preciso pensar e mediar o real senão não teremos o concreto ou o certo. O visível é, de fato, uma sombra. Fotografar é uma aparência de apropriação e se a intenção é essa, então que seja a favor de uma causa nobre. Assim, as fotos nas obras de Sebald nunca aparecem desamparadas.

O narrador de *Os Anéis de Saturno* é uma espécie de alterego de Sebald. A escrita sebardiana se constitui fortemente nessa maneira de mesclar imagens ao texto, talvez como uma forma de mostrar um certo descontentamento com o que a palavra pode, de fato, alcançar. Através da escrita do autêntico, do real, Sebald torna, assim, o texto ficcional, um texto verossímil por sua capacidade de apresentar a realidade em suas páginas através de biografias e de fatos que ocorreram. As fotografias marcam uma certa descrença na possibilidade de narrar o real. A palavra não é suficiente para Sebald e a fotografia, sozinha, não conta nada. Segundo Walter Benjamin (1994), após a Primeira Guerra Mundial perde-se a capacidade de fazer uma concepção linear e totalizante dos acontecimentos e dos testemunhos de reconstrução do passado, daí uma desconfiança naquilo que é contado. Com certeza, Sebald é um autor que reúne características e atitudes benjaminianas, que incluem pesar, melancolia e angústia diante do progresso do mundo, traços inerentes às escritas dos dois escritores apesar dos tempos distintos de vida de cada um. Porém, Sebald procura expor os fatos e extrair o teor de verdade deles sem uma banalização do mal para desmontar o contínuo petrificado, o progresso. O que foi petrificado pela cultura nos traz conformismo e o autor procura nessa dialética de montar imagens e fragmentos puxar a percepção e desmitificar a arte de falsificar a história. Sebald puxa o fiozinho da história, da memória e do passado e traz a verdade à tona. Analisa do ponto de vista da ruína para fazer contraponto na contramão do industrialismo capitalizado. Seu efeito estético está na redução do ritmo da leitura para focar o olhar nos detalhes. O mergulho do homem no falso progresso o torna oprimido e



fantasmagórico. Tanto Walter Benjamin quanto Sebald pensam o futuro como acumulação das ruínas e da barbárie do passado.

A respeito do título da obra, a escolha não poderia ter sido mais coerente. Saturno é um planeta frio, congelado. Seus anéis são fragmentos ao redor do planeta; na verdade, poeiras cósmicas presas e que são incapazes de se soltar. Segundo estudiosos, conforme mais eles aprendem sobre a composição dos anéis de Saturno, maiores são os questionamentos dos cientistas sobre as origens desses anéis. Na Mitologia, Saturno é o próprio tempo que tudo consome, não nos deixando esquecer a responsabilidade que temos com a própria vida. Podemos afirmar, assim, que o título serve como metáfora ao que encontramos na obra, ou seja, histórias paralelas que representam as poeiras que giram na humanidade e em torno do conhecimento do narrador frio como Saturno, mas consciente da importância do tempo que consome tudo.

*Os Anéis de Saturno* nos mostra o diário de um viajante que cruza a pé a costa leste da Inglaterra. A história desse narrador torna-se fio condutor de evocações de pessoas e culturas do passado e do presente nas diversas cidades pelas quais passa. Retoma histórias de personalidades. Fala da horrível história da colonização do Congo Belga, sobre a pesca de arenques, quadros e bichos da seda. Vemos em Sebald a ação do império britânico em suas inúmeras colônias; a Irlanda separatista. Menciona a pista de pouso para aviões da Primeira e Segunda Guerras em Norfolk, a guerra do ópio, as intervenções na China. Descreve as lindas casas de antigas famílias destruídas pela guerra ou apenas pelo tempo. Fala de cidades cujo apogeu se esgotou séculos atrás. Mostra que a História e a vida íntima estão entrelaçadas pela calamidade. Mostra a transitoriedade da existência. O narrador do livro atravessa as pequenas cidades interioranas no momento de ruína e de decadência. Esse narrador segue os rastros do caos desses lugares para avaliar essa destruição que surge como o avesso do tão

estimado progresso. W.G. Sebald explora aqui o universo que o homem pensou e construiu para se dedicar, depois, a destruí-lo:

E de fato essa esperança cumpriu-se até certo grau, pois poucas vezes me senti tão desobrigado como na época, vagando horas e dias a fio pela faixa de território em parte só parcamente povoada que se estende pelo interior através da costa. De outro lado, porém, parece-me agora que a velha superstição, segundo a qual certas doenças da alma e do corpo se infundem em nós de preferência sob o signo da Canícula, tem provavelmente sua justificativa. Seja como for, na época que se seguiu me ocupei tanto com a lembrança do agradável senso de liberdade quanto com horror paralisante que me acometia em diversos momentos, em face dos traços de destruição que, mesmo nessa região longínqua, remontavam até o passado distante. Talvez tenha sido por causa disso que, exatamente um ano após o dia em que dei início à minha viagem, fui levado num estado de quase total imobilidade ao hospital de Norwich, capital da província, onde então, ao menos em pensamento, comecei a redigir estas páginas. (SEBALD, 2002, p. 13-14).

Menciona esse trecho no primeiro capítulo do livro e, digamos, talvez seja esse o capítulo mais importante e revelador de toda a obra. É o capítulo que mostra as conexões, metáforas e paralelos que estão por vir. Neste capítulo, Sebald revela o seu interior exatamente como Gregor Samsa de Kafka, demonstrando uma perplexidade e paralisção diante da vida e dos fatos. No hospital, o esforço que faz para chegar a janela é comparável ao do personagem principal de *Metamorfose* que se descobre um inseto e não consegue ficar de pé em seu próprio quarto. Vemos um narrador impotente diante do mundo.

Também no primeiro capítulo encontramos uma citação sobre o livro do argentino Jorge Luis Borges, *O livro dos seres imaginários*, que faz todo o sentido para os personagens que encontramos ao longo do livro de

Sebald. A relevância desse livro não está no próprio livro desenvolvido por Borges, e sim na intenção do trabalho que parece estimular a obra *Os anéis de Saturno*. O livro de Borges é um livro fabuloso no qual o autor lista e descreve animais e outros personagens imaginários de mitologias de diversas culturas. Sebald se apropriará dessa ideia, porém mostrando em seu livro os mais diversos seres que podemos encontrar e que vão além de nossa simples imaginação. E eles são passivamente narrados lá no livro. Não porque são risíveis, deformados, anormais, fantásticos, mas sim porque sofreram mudanças bruscas em suas vidas por causa dos rumos medíocres das mesmas ou do progresso. Thomas Browne, digamos, seria uma das principais criaturas de sua coleção de seres encontrados no seio social. Particularmente, Browne é de grande interesse ao narrador; ele foi um médico inglês que se desiluiu com a medicina e supostamente assistiu a dissecação do cadáver que originou a tela de Rembrandt, “A Lição de Anatomia do Dr. Tulp”. Browne possuía um amplo conhecimento em diversos campos como religião, ciência e esoterismo e também possuía um compêndio, o *Pseudodoxia Epidemica*, no qual “dissipa preconceitos e lendas amplamente difundidos, trata de todo tipo de seres, tanto reais quanto imaginários” (SEBALD, 2010, p.31). Assim, *Os Anéis de Saturno* funciona como uma extensão dos personagens das obras de Borges e Browne intensificando o fato de que tudo e todos são “infinitas mutações da natureza, que ultrapassam todo limite da razão” (*id.ibid.*). Com isso, Sebald monta o seu próprio livro de seres, sem nenhuma catalogação em ordem alfabética como os livros de Borges e Browne já citados. Monta um livro de seres cujas vidas e modelos de vida podem ser facilmente encontrados na sociedade dita civilizada, uma vez que suas histórias foram extraídas dessa mesma sociedade. Basta andar e procurar por esses seres como fez o narrador do livro. Em diversos casos nem precisa ir muito longe, basta fixar o olhar.

Outros personagens se somam ao time de seres inimagináveis como a codorna demente de Somerleyton; William Hazel, o jardineiro atento aos bombardeios contra a Alemanha; os arenques mortos fosforescentes; o excêntrico Le Strange que deixou seus bens à cozinheira que, por exigência do próprio, mudamente o acompanhava nas refeições; Bioy Casares; Jacob van Ruisdael; Johann Maurits e os índios dançarinos do Brasil; Franz Ferdinand e Gavrilo Princip; as crianças famintas de Kozara que comeram o papelão com suas identificações e seus passados; Roger Casement em sua luta e consciência; Conrad em sua vida de buscas; Kuang-hsu e a imperatriz viúva Tz'u-hsi; Algemon Charles Swinburne; Michael Hamburger e a grande identificação do narrador com ele; Stanley Kerry; Mister Squirrel e sua enorme vontade de ser ator, apesar da falta de memória; Edward FitzGerald e William Browne; a triste, reclusa e, aparentemente, louca família Ashbury; os Williams, senhor e criado, que moravam na cozinha de uma mansão e morreram no mesmo dia; Catarina de Siena; Raymond Quilter; Alec Garrard e seu templo que jamais ficará pronto devido a sua busca pela perfeição; Charlotte Ives e o visconde de Chateaubriand. Todos estão presentes no livro para ratificar a “nossa história feita quase toda de calamidade” (p. 291). Todos nos dão pistas sobre a derrocada inevitável da vida ou da civilização. Reforçam a tristeza e a transitoriedade da vida. Todos ficaram presos em torno do tempo devastador, de um malvado Saturno, como meras poeiras cósmicas em seus anéis.

Sebald lança o passado no presente. Adepto do misticismo da transparência, sempre se mostra preocupado em não falsificar a história e a representação, tudo isto para não prejudicar o efeito crítico. Talvez esse seja mesmo o ponto mais relevante de toda a obra do autor, mais até que a construção atípica de seus romances no trato texto/imagem. Suas digressões puxam o fio da memória e estabelecem uma relação poderosa entre história e realidade social. História esta que é vista por Sebald como massacre durante todo o tempo. O livro acaba misturando histórias

individuais com a história coletiva, tomando notas biográficas para fazer uma ponte com um passado que somente pode ser conhecido profundamente quando se há uma procura ao fundo de vidas. Sebald gosta de relacionar o sistema histórico a tudo e mostrar que o funcionamento de uma parte atinge claramente o todo. Ao resgatar episódios pouco conhecidos ao lado de eventos já revelados pelos historiadores, o autor coloca todos os fatos em um mesmo nível de importância, mostrando, pois, a inutilidade da nossa existência. De forma ímpar, ele chama a nossa atenção para as marcas da barbárie deixadas pelos que se intitulam civilizados e procura sustentar seus argumentos nas histórias que retirou dos lugares e dos povos oriundos de tais terras:

O grande narrador tem sempre as suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras o conceito em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. (...) independente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos. (BENJAMIN, 1994, p. 214)

Podemos dizer que, em *Os Anéis de Saturno*, o narrador autor não mostra uma militância, um comprometimento político no texto talvez para não empobrecer o lado estético de sua escrita. Sebald tem muita sedução, possui prosa brilhante, combinações e misturas impressionantes de materiais. E, principalmente, ele diz ao que veio. Mostra que não adianta mais chorar o leite derramado em um mundo caótico, cínico e sem salvação. Age contra a arte de falsificar a história e de não se respeitar a dor dos outros, numa maneira própria e peculiar que o tornou um dos mais geniais escritores da contemporaneidade. Diferente de Benjamin que queria

politizar a arte, Sebald não o faz. Sebald é melancólico, sem esperança. Assim ele consegue rever tudo. Nas montagens de percepções presentes no livro, o autor faz a sua leitura da verdade negativa do todo. Critica o documental, o progresso, o avanço e a barbárie, porém não aponta nenhuma saída porque, para ele, lutar contra tudo isso é vão. Afinal, assim caminha a humanidade...

### Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **El libro de los seres imaginarios**. 1995. Disponível em <http://espanol.free-ebooks.net/ebook/El-libro-de-los-seres-imaginarios/pdf/view>. Acesso em 15.11.2012 às 13h.

ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. **A Origem da linguagem**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEBALD, Winfried George. **Os Anéis de Saturno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

# O SI QUE DESEJA INSCREVER-SE: a memória do corpo na poesia gullariana

Francisco Hudson Pereira da Silva →

## RESUMO

A ditadura militar brasileira estabeleceu na memória e no corpo de muitos sujeitos, até aqueles que nada viveram dessa época, lembranças que ultrapassam o trivial desejo de esquecimento, uma vez que ocupam lugar incômodo ao lado de suas vidas, quer queiram ou não. Assim, a perseguição virou matéria memorialística e, por conseguinte, matéria literária. No enalço de algumas dessas questões, este artigo versará acerca do lugar de fala de Ferreira Gullar e da sua obra Poema Sujo no que diz respeito ao instante tratado anteriormente: a ditadura militar. Para tanto, três eixos serão importantes no decorrer de nosso texto, a saber: o exílio, o testemunho e a memória, aspectos indispensáveis para compreendermos algumas questões poetizadas pelo autor que utiliza a metáfora do corpo para tratar dessas experiências que se fincam no corpo, assim como em sua memória.

**Palavras-chave:** Ferreira Gullar. Memória do corpo. Poema Sujo. Narrativa de si. Testemunho.

## ABSTRACT

The Brazilian military dictatorship marked the memory and body of many people, even of those that have not lived through this time period - with recollections that are stronger than their will for obliviousness, for these memories are placed uncomfortably by their lives. Thus, the years of persecution turned into journalistic matter and consequently into literary matter. Following some of these issues, this paper will discuss the place that the voice of Ferreira Gullar and his work "Poema Sujo" occupy in the historic instant of the military dictatorship. Therefore, three axes will be of acute importance for the work here presented, they are: the exile, the testimony and the memory, essential aspects to comprehend some of the issues the author poetized, using the body as a metaphor to touch these experience that are carved into the body as well as in the memory.

**Keywords:** Ferreira Gullar. Memory of the body. Poema Sujo. Self Narrative. Testimony.

---

→ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Graduado em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. Atualmente desenvolve pesquisa acerca da obra de Bernardo Soares e o conceito lacaniano de angústia na escritura literária. E-mail: [hudson.silva00@gmail.com](mailto:hudson.silva00@gmail.com)



## INTRODUÇÃO

Muito embora tenha havido um grande *boom* artístico após Mário de Andrade e a Semana de Arte de 22, nem todos foram tão influentes e conseguiram tanta projeção em suas formas inovadoras de criar quanto Torquato Neto, na música; Nelson Rodrigues, no teatro; e Ferreira Gullar, na poesia. Nomes como os que agora foram citados tornaram-se inspiração para as produções em suas respectivas áreas. Seja pela transgressão, seja pelas novas formas de dizer [o já dito], esses artistas tornaram-se ícones e sua produção refletiu um novo paradigma sobre as artes do século XX no Brasil. Dentre eles, falaremos de Ferreira Gullar, maranhense abençoado com um olhar sensível e escrita contestadora.

Esse Gullar do qual nos referimos é aquele do *Poema sujo*, escrito entre maio e agosto de 1975, quando vivia de forma clandestina em Buenos Aires. Era, com certeza, um período bastante conturbado para o poeta que, desde 1971, encontrava-se exilado do Brasil por questões políticas. Acusado pelo governo militar de subversivo por pertencer ao Partido Comunista Brasileiro, foi, de repente, obrigado a afastar-se de sua família, amigos e emprego para esconder-se da perseguição promovida pela ditadura. Percorreu, por isso, vários países: URSS, Chile, Peru e, finalmente, Argentina (FULTON, 2005), lugar onde, cansado da perseguição e do risco constante de ser descoberto, preso e torturado (quem sabe até morto), perdeu de vista as esperanças que se escondiam por detrás do medo.

Portanto, no intento de tecer algumas considerações sobre esse autor e sua mais conhecida obra, *Poema Sujo*, deter-nos-emos a seguir para tratar de algumas questões, a nosso ver, cruciais no poema-narrativa: o exílio, o testemunho e a memória. O primeiro deles traz à tona a necessidade de se (re)pensar a condição primeira daqueles que partiram involuntariamente, os seus motivos, os seus medos, mas também as suas descobertas do mundo para além das cortinas cinzentas do Brasil. Depois pensaremos, então, nessa voz não oficial que, na necessidade de falar sobre si e sobre suas experiências, em uma busca terapêutica, põe-se no lugar de narrador da



História, a história que ninguém conheceu, que ninguém narrou, que ninguém soube porque é uma história pessoal, nascida da experiência, do desejo de ser ouvido. Por fim, chegada a hora de analisar a poesia gullariana, pensaremos como esse jogo de situações, cenas, sensações, despertam no autor um retorno a sua infância, quando era inocente demais para ser acusado de transgressor do Estado, memórias de São Luís do Maranhão, terra ignota para o restante do país, mas que gestou honroso filho.



**Imagem 1 – Estação Ferroviária de São Luís (1950)**

**Fonte:** <http://www.estacoesferroviarias.com.br/ma-pi/fotos/sluiz9561.jpg>

## **1 A imaginação do inimaginável: Literatura e Política**

Em “O narrador”, texto clássico para aqueles que enveredam no estudo da narrativa, Walter Benjamin suscita uma discussão bastante instigante sobre aquilo que mais à frente seria retomado por outros autores: a experiência. Para nós, essa discussão será interessante para introduzirmos algumas questões que, como já fora anunciado, será pertinente a nossas indagações: o testemunho.

O autor, ao estudar a obra de Nikolai Leskov, faz menção à ascensão do romance como gênero literário que põe de lado a prática da narrativa oral, esta por sua vez com fins de transmissão da experiência. O cerne de sua discussão seria justamente o valor atribuído ao narrador a partir da prática do narrar. Para Benjamin, o verdadeiro narrador seria aquele que narra suas experiências. O que não ocorre no romance, vez que, segundo o autor, este trabalha muito mais no domínio da ficção do que no da experiência. O valor da experiência seria crucial para a manutenção do valor estético da narrativa, pois esta partiria de uma suposta verdade engendrada na literatura.

A prática da transmissão da experiência interessaria para as gerações vindouras por conservar o vivido a partir da transmissão – o narrar. Portanto, a memória estaria intrinsecamente ligada à atividade do narrar, vez que o verdadeiro narrador seria, afinal de contas, o tecelão da memória, cujo ofício daria continuidade ao ser-fazer mitológico de Mnemosyne, deusa da reminiscência, musa da poesia épica. Nesse aspecto, Mnemosyne, figura em torno da qual se reuniriam as figurações da memória, congregaria duas práticas imbricadas à totalidade da memória: a rememoração e a reminiscência, sendo a primeira aquilo que se lembra, recorda; e a segunda, de caráter mais coletivo, aquilo que se perpetua pela tradição, pelos rastros que se prolongam (BENJAMIN, 1994).

Portanto, o verdadeiro narrador, atrelado à experiência, é aquele que vive, que testemunha o acontecimento. Em Benjamin, é possível perceber a conceitualização de “testemunho” sem, no entanto, relacioná-lo ao termo. Para este autor, a verdade está naquele que vivencia o acontecimento e não naquele que ficcionaliza, imagina o fato, ou narra a experiência de outrem. Cabe, no entanto, uma indagação: somente à testemunha ocular é possível narrar o fato e somente à sua voz é possível atribuir o valor de verdade?

Jacques Le Goff (2003), em outro momento, renova essa discussão ao tratar daquilo que pode ser considerado como registro da memória. Em uma discussão acerca do conceito de documento e monumento, relembra que por muito tempo atribuiu-se ao documento a legitimidade do discurso, o real, a verdade; considerando, deste modo, para todo elemento ficcional, ou seja, não condizente com os fatos tais quais ocorreram, como monumento. Assim, incita uma discussão célebre sobre o valor contido nesses documentos, não seria o documento também um monumento, vez que também é produto de uma intervenção humana que negocia o processo de regulação e manutenção da memória coletiva?

Tanto Benjamin quanto Le Goff fazem discussões conexas aos nossos objetivos: qual o valor de verdade contido no testemunho? Para compreender e nos aprofundarmos um pouco mais nesta questão, aproximar-nos-emos do contexto da ditadura militar brasileira para compreendermos o papel do testemunho (tanto daquele que vivenciou, quanto daquele que narra as experiências de alguém) na construção de uma memória social e esta em sua repercussão na organização da base individual tanto da memória quanto da identidade de um sujeito.

## **1.1 Militares no poder**

No período de 1964 a 1985, o Brasil foi governado por um regime militar, no qual a direção das Forças Armadas assume o controle de vários setores do poder público. Cinco generais sucederam-se na presidência da República: Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueiredo.

O regime militar foi fortemente autoritário. Interrompeu o diálogo democrático do governo com a sociedade e estabeleceu um estado de tensão entre as diversas camadas sociais. Cassou o direito de voto do cidadão para as eleições ao poder Executivo e limitou esses direitos em relação ao poder Legislativo. Impôs censura aos meios de comunicação. Muitos brasileiros foram perseguidos, exilados, torturados ou mortos pela polícia política ligada ao autoritarismo.

Abandonado o nacionalismo reformista do governo Goulart, o regime militar adotou um modelo de desenvolvimento econômico baseado numa tríplice aliança: a burocracia técnica (militar e civil); o capitalismo internacional e a burguesia empresarial nacional. Esse modelo caracterizou-se pela modernização da economia, pela concentração de renda nas classes altas e médias e pela marginalização da classe baixa (FAUSTO, 1994). Um desenvolvimento sem conquistas sociais amplas, vez que a economia ia bem, mas o povo não usufruiu desta riqueza alcançada.

O plano econômico no governo Médici, chamado de “milagre brasileiro”, foi marcado por relativo sucesso, tendo como base o aumento da produção industrial, o crescimento das exportações e a grande utilização de empréstimos do exterior. Em compensação, o governo adotou uma rígida política de arrocho salarial, diante da qual os trabalhadores e os sindicatos não podiam reagir.

Entretanto, segundo Fausto (1994), o “milagre” durou pouco tempo, pois não se baseava num crescimento autossustentado. O desenvolvimento brasileiro estava diretamente condicionado a uma conjuntura internacional favorável e à tomada de empréstimos de bancos estrangeiros. Ao desaparecer essa situação favorável, com o aumento do preço do petróleo no mercado internacional (1973), a economia brasileira sofreu grande impacto. A inflação começou a subir e a dívida externa cresceu de forma assustadora.

Essa caracterização econômica foi de grande importância para o estabelecimento do regime militar, no entanto, foi a implantação dos Atos Institucionais o que provocou enorme descontentamento frente ao restante do país. O AI-5, que conferia ao presidente da República poderes totais para reprimir e perseguir as oposições, despertou instintos revolucionários em grupos por todo o país, principalmente aqueles dos grandes centros, liderados por intelectuais das mais diversas áreas sob a bandeira do marxismo e do comunismo.

Com o AI-5, o presidente podia fechar o Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas e as Câmaras de Vereadores; legislar em todas as matérias durante o fechamento dos órgãos parlamentares; intervir nos estados e nos municípios, sem as limitações previstas na Constituição; suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais ou municipais; demitir, aposentar, remover funcionários públicos; restringir as liberdades individuais e suspender a garantia do *habeas corpus* (FAUSTO, 1994).

Tamanho era o poder ditatorial conferido ao presidente da República, que se excluía de qualquer apreciação judicial todos os atos por ele praticados em conformidade com o AI-5. Deste modo, utilizando o AI-5, o governo prendeu milhares de pessoas em todo o país, fechou o Congresso Nacional por prazo indeterminado e cassou os mandatos de deputados federais, estaduais, vereadores e prefeitos.

Os donos do poder não se contentavam em justificar a repressão cultural e a imposição da censura em nome dos objetivos políticos do regime. Declaravam-se, também, arautos do povo brasileiro, falavam em seu nome, denominaram o movimento golpista de “revolução”, visando a inculcar a ideia de que ele foi desejado pelo povo e feito com sua participação. (MALARD, 2006, p.39)

Neste cenário de repressão, a reação foi imediata. Os intelectuais logo armaram-se contra o regime militar, no entanto, com a polícia e o exército ao seu lado o confronto era desigual, restando apenas o confronto ideológico, indireto, pois era necessário driblar a censura, porque a voz já não poderia ser alteada com liberdade. O silêncio era ordem. A literatura foi uma das grandes contestadoras do regime político, que ao lado da música, ergueu as principais trincheiras da “guerra” contra a ditadura militar brasileira.

A década de 60 caracterizou-se pela predominância de um espírito de contestação político-cultural, principalmente entre os jovens. Inconformados com os modelos autoritários de família e de governo, muitos jovens disseram não ao sistema social dominante e tentaram criar um modelo alternativo unindo-se aos intelectuais e às bandeiras comunistas. Diversos grupos, entre eles os artistas, os estudantes, os hippies, os negros, os homossexuais, as feministas – estas com importante papel durante a ditadura –, os socialistas saíram às ruas em todo o mundo para reivindicar mudanças. As marcas indeléveis dessa época sujeitaram novas formas de viver os tempos modernos na emergência da ditadura, umas vez que a voz fora silenciada e os espaços se dissolveram em memórias, em distância, em exílio.

## 1.2 A literatura engajada

Segundo Malard (2006), algumas obras tiveram grande destaque nesse contexto, entre elas: *O Senhor Embaixador* e *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado; *Bar Don Juan*, de Antonio Callado; *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar; *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado; *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque. As alegorias, algumas vezes, eram tão rebuscadas que nem mesmo os críticos eram capazes de compreender as reais intenções em torno das quais era criada a obra. Destarte, nem sempre é possível, em uma leitura, mesmo que detalhada, perceber a voz do autor-contestador, a não ser que se observem as marcas mesmas do autor que aponta seus dizeres e suas intencionalidades.

Outros autores, entretanto, cansados do embate contra a censura e de dedicar-se à escrita de textos que não seriam publicados, recuaram em uma escrita de tempos passados, obras em que o lirismo remonta a um tempo nostálgico, ao paraíso perdido, aquele que se tornara mito literário com John Milton. Esse retorno a um tempo passado, lamentando a situação atual, era uma forma de protesto. Negar o presente encapsulando-se em um tempo anterior e idealizado.

Neste contexto de insatisfação, principalmente no período entre guerras, os escritores e outros críticos passaram a analisar o papel do ofício literário dentro de uma sociedade. Portanto, o autor viu-se na instigante necessidade de comprometer a sua obra a uma ação ligada ao imediatismo, como forma de, ao escrever, tentar dominar essa realidade que lhe escapa às mãos e que, ao contrário, chega-lhe como um chicote ao animal.

O engajamento da literatura, em especial durante os regimes ditatoriais na América Latina, configurou não apenas uma tendência de escrita, como também uma discussão que contempla uma relação mais densa que abarca o próprio conceito de literatura, questionando a função primeira da arte: um fim em si mesmo ou um compromisso social? Benoit Dennis (2002, p.31), assim como Sartre, assevera algumas questões sobre essa literatura tida como engajada ao dizer que, “no sentido estrito, o *escritor engajado* é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação”.

Nas palavras desse autor, em conformidade ao pensamento de Sartre, a literatura vem assistir a uma urgência que serve a seu tempo, de modo que uma boa literatura é aquela que cumpra uma função social, ou seja, que defende os benefícios de uma coletividade. No entanto, esse engajar-se sartreano é uma escolha voluntária (DENNIS, 2002) e essa escolha acarreta em novo olhar acerca do texto literário, lê-lo não exige apenas empunhar o texto, mas a mescla dual entre vida e obra do autor de maneira que se tornem um só.

Nesse ínterim, àqueles escritores e críticos que não optavam pela escrita engajada, restava-lhes uma escrita subjetiva, debruçada no próprio mundo do texto, no qual apenas o texto era capaz de dizer seus sentimentos; já na escrita engajada, a obra é uma extensão do autor e vice-versa, de maneira que um completa o sentido de leitura do outro (TEIXEIRA; CARNEIRO, s/d). Estão imbricados nessa relação de



direcionamento da leitura, a partir dos motivos que apontaram para uma escrita. Os críticos que não optavam pela crítica sociológica de cunho marxista que efervesciam as tensões sociais refugiavam-se em uma leitura estruturalista, mergulhando em aspectos internos da obra, relacionando-os, compreendendo-os, mas sem comprometê-los na disputa que emergia (COSTA LIMA, 2003).

Costa (2007) trata da literatura engajada relacionando-a ao conceito de *mimesis* no intuito de perceber como a representação do mundo e a representação do sujeito por meio da linguagem opera uma dinâmica criadora do mundo, do real, pois compreende a realidade como uma construção. Portanto, o escritor de que trata Sartre não é aquele que se presta a observar o mundo, mas aquele que se empenha em transformá-lo pela linguagem:

Desvendar o mundo não se articula com contemplação, vincula-se à transformação.

A prosa do escritor sartreano liga-se à realidade por um comprometimento social. Escrever é proporcionar ao leitor uma experiência de desvendamento de si e do mundo. É a liberdade dos leitores, para o escritor “engajado”, que fará existir a sua obra, por isso ele se dirige a ela. Na produção de uma obra, o ato criador é um “momento incompleto e abstrato” — produtor e receptor entrecruzam-se, dialogam; ambos se necessitam — contudo é o leitor que passa a ter um papel importante na configuração do sentido de uma obra. Deste é solicitada uma certa generosidade: a doação de “toda a sua pessoa” com seus sentimentos, valores... (COSTA, 2007, p. 173)

A autora retoma alguns conceitos que valem ser discutidos para compreendermos o diálogo entre o engajamento ao autor/leitor e a prática discursiva. Fala, então, de “liberdade dos leitores”, mas essa afirmação nos soa um tanto simplória, principalmente quando de algum lugar ecoa uma voz foucaultiana que nos faz pensar sobre essa liberdade. Nem o escritor nem o próprio leitor são livres, visto “que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1999, p.9). Essa prisão discursiva de que trata o autor vem nos ser útil ao pensarmos nesse contexto turbulento da ditadura: os motivos que levaram

ao enfrentamento das partes, os discursos defendidos, as formas de ver o mundo (as leituras), as formas de representá-lo (na escrita), todos esses atos são resultantes de um processo que não confere ao leitor nem mesmo ao escritor essa liberdade, na verdade é muito mais uma tensão, disputa mesmo, que faz com que os lados negociem, não necessariamente de forma polida, os discursos a serem veiculados, criando verdades e estabelecendo imaginários.

Toda criação, pela linguagem, é produto de uma relação de condicionamento discursivo que põe em jogo os operadores subjetivos e objetivos do meio. Deste modo, justamente a partir deste pensamento sartreano e foucaultiano é que pensamos a relação entre a escrita engajada como esse lugar de “guerra”, é pela linguagem (poética e literária) que o autor assume seu lugar de discurso e defende-o, reproduzindo um referente discursivo (dialógico e/ou polifônico) ou mesmo negando-o. Assim, a voz do poeta é uma voz que aponta para um lugar de fala e este lugar de fala localiza-o em um espaço e um contexto histórico que atribui a esta fala um valor testemunhal.

Contemporaneamente, a noção de testemunho vincula-se à chamada “literatura do Holocausto”, como a narrativa de Primo Levi e a poesia de Paul Celan. Na América Latina, destaca-se um amplo e variado conjunto de textos voltados à memória e à denúncia de fatos reveladores do viés autoritário, discriminatório e excludente de nossas sociedades. Essa literatura testemunhal é caracterizada por alguns traços que caracterizam este “gênero”, como, por exemplo: registro em primeira pessoa; compromisso com a verdade; desejo de justiça; vontade de resistência (enfrentando a realidade ou mesmo refugiando-se dela como forma de negação); valor ético sobre o valor estético; representação de um evento coletivo; forte presença do trauma; sintomas de ressentimento; vínculo estreito com a história; condição de minoridade; etc<sup>→</sup>. Portanto, faz-se necessário pensar o conceito de testemunha não apenas como aquele que viveu o fato em si, mas também todos aqueles que se dedicam a fazê-lo, pois a literatura, por si só, já tem um teor testemunhal (SELIGMANN-SILVA, 2003), entendendo, assim, que:

---

<sup>→</sup> Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006; SELIGMANN-SILVA, Marcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.



testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente esta retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Seligmann-Silva (2008, p.71) a esse respeito comenta:

[...] devemos, com Derrida (1998), ver nesta aproximação entre o campo testemunhal e o da imaginação a possibilidade mesma de se repensar tanto a literatura, como o testemunho e o registro da escrita autodenominado de sério e representacionista. Ocorre uma revisão da noção de literatura justamente porque do ponto de vista do testemunho ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real. Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testemunhal*. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso dito literário.

Pensar o que há de testemunho na literatura significa, a um só tempo, pensar as intrincadíssimas teias entre verdade e ficção, entre ética e estética, entre história e forma. Percebe-se que a avassaladora existência da “literatura de testemunho”, na sua salutar diversidade conceitual, promove um inevitável abalo na noção de cânone e de valor literário, além de alterar o quadro dos agentes ou produtores de literatura: textos e registros de presos, torturados, crianças de rua, favelados, empregadas domésticas, prostitutas, sem-teto, índios, enfim, todo um grupo “menor” que agora

depõe e se expõe não só em nome próprio, mas também de uma coletividade que, em boa parte, ainda continua silenciada.

Vale ainda acrescentar a noção de escuta no processo testemunhal, visto ser uma das grandes características do ato de testemunhar e, acima de tudo, do narrar. A escuta é não apenas uma das grandes querelas da noção de testemunha, como mencionamos anteriormente ao dialogarmos com Benjamin, como também aponta uma profícua contribuição desta “teoria” para a categoria do narrar, da terapia analítica, como também da experiência ficcional. O ficcional do testemunho é algo que levanta inúmeras questões: 1) a experiência traumática em si mesma não seria provocadora de um enevoamento do fato no registro da memória?; 2) o ato de narrar não incluiria de já o ato de ficcionalizar?; 3) como lidar com o esquecimento engendrado no ato memorialístico? Enfim, embora levantadas estas questões, não nos cabe aqui respondê-las, visto a complexidade dos itens que precisaríamos aludir para, no mínimo, deixarmos claro a consistência de nossas proposições.

Portanto, pinçamos a obra *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, por compreendermos que pode ser um bom exemplo para esse panorama da literatura que apresentamos aqui. Nesta obra, o olhar memorialístico do autor se volta a São Luís, lugar da infância, do retorno, voz que marca a alma de um escritor inconformado com seu “não-lugar”.

## **2 O tempo que se vive na metáfora do corpo-memória: a poesia gullariana**

Em *Poema Sujo*, poema-narrativa, é nítido o lirismo de um autor que retorna a uma infância na ânsia de negar o presente e se alimentar de esperanças. No entanto, negar o presente é tão impossível quanto fingir que o passado nunca existiu. Deste modo, marcas frequentes são possíveis de serem analisadas para apontarmos este argumento de que nos valem, por esse motivo, deter-nos-emos na imagem poética do corpo-memória para guiarmos nossa leitura do poema-narrativa.

No entanto, não podemos compreender esse caráter memorialístico próximo à nostalgia apenas como um lirismo utópico a cantar as belezas de uma São Luís dos anos 1930 e 1940, mas como um lirismo que retoma o passado em resistência à turbulência de um presente.

Os textos de Ferreira Goulart são participantes sejam quais forem os temas que ele trabalha: noticiando a morte do homem quase anônimo ou prateando o fim de Che Guevara, é sempre a mesma voz que sopra em cada palavra o hálito da vida. Esse dom generoso ditou-lhe o *Poema Sujo* (1976), em que se tocam, imantados pelo discurso da evocação, o puro mito e a mais crua mimese. O *Poema Sujo* é uma longa fala da memória, e o seu objeto, real e imaginário, a cidade do poeta, São Luís do Maranhão. Memória-saudade e memória-desespero. Há tanto dilaceramento nessa reconstrução febril do passado que, lido o poema de um só lance, cala-se toda veleidade de rotulá-lo ideologicamente. A poesia reencontra aqui a sua vocação musical de abolir o tempo, não já contrafazendo as artes do espaço, mas explorando o próprio cerne da duração. (BOSI, 2006, p.507)

No instante da escrita de *Poema Sujo*, Ferreira Gullar está em Buenos Aires, cidade onde vive depois do exílio.

que eu debruçado no parapeito do alpendre  
via a terra preta do quintal  
e a galinha ciscando e bicando  
uma barata entre as plantas  
e neste caso um dia-dois  
e de dentro e o de fora  
da sala  
um às minhas costas o outro  
diante dos olhos  
vazando um no outro  
através do meu corpo  
dias que vazam agora ambos em pleno coração  
de Buenos Aires  
às quatro horas desta tarde

de 22 de maio de 1975

trinta anos depois

(GULLAR, 2004, p.251)

O lirismo do poeta retoma na escrita o lugar de onde fala, assim como as impressões que lhe rodeiam no ato da criação. A cidade da infância está marcada em sua voz, cicatriz no corpo que emerge latente. São os dias que correm e vazam do corpo para o mundo e do mundo para este corpo. Corpo sacro e profano para onde confluem os dias. Corpo que retorna a São Luís como forma de cristalizarmos a infância em uma redoma de cristal. Essa necessidade de retorno a um lugar primitivo da memória, a infância muitas das vezes, é resultado de uma inconformidade com as experiências do presente. Não se retorna a um lugar, lamentado a sua perda, quando aquele em que se vive é suficiente para manter-nos firmes e plenos. O mito do Paraíso Perdido, estabelecido por John Milton, é sempre a presença de um espaço originário que se perdera e que se pretende regressar. Resulta sempre em uma experiência angustiante, porque nostálgica. E esse lamento é claro quando o poeta retorna ao passado lamento o que não se vivera ou o que se perdera no caminho.

quanta coisa se perde

nessa vida

Como se perdeu o que eles falavam ali

mastigando

misturando feijão com farinha e nacos de carne assada

e diziam coisas tão reais como a toalha bordada

ou a tosse da tia no quarto

e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa janela

tão reais que

se apagaram para sempre

Ou não?

(GULLAR, 2004, p.235)

Neste lugar, ou mesmo neste “não-lugar”, o poeta busca na memória as experiências, mas já não consegue distinguir a realidade da lembrança, visto a distância no tempo, no espaço, visto as experiências que se viveu e que fizeram com que o passado fosse borrado como uma cinza e sangrenta nuvem da guerra.

E depois de tanto

que importa um nome?

[...]

— Que faço entre as coisas?

— De que me defendo?

[...]

Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade

Sob as sombras da guerra

A gestapo a wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg catalinas torpedeamentos a quina-coluna os facistas os nazistas os comunistas o repórter isso a discussão na quitanda o querosene o sabão de andiroba o mercado negro o racionamento o blackout as montanhas de metais velhos o italiano assassinado na Praça João Lisboa o cheiro de pólvora os canhões alemães troando nas noites de tempestade por cima da nossa casa. Stalingrado resiste.

(GULLAR, 2004, p.237)

Questiona, portanto, a validade de todas essas lembranças depois de se ter sofrido tantas coisas, depois de alma ser perfurada pelo horror da guerra e, principalmente, depois de ver sua pátria voltar-se contra ele, contra seus filhos. Na fúria, pensa a sujeira de sua terra, a sujeira de sua vida, do dia após dia. Seu poema, deste modo, torna-se sujo, suas palavras se tornam sujas.

Língua no cu na boceta cavalo-de-crista chato

Nos pentelhos

Corpo meu corpo-falo

insondável incompreendido

Meu cão doméstico meu dono

Cheio de flor e de sono  
Meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio  
De tudo como um monturo  
De trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias  
Sambas e frevos azuis  
De Fra Angelico verdes de  
Cézanne  
Matéria-sonho de Volpi

(GULLAR, 2004, p.240)

Mas é no corpo em que o mundo acontece, seja em sua pureza, seja em sua sujeira. È nesse corpo vasto que tudo se conecta, se imprime, no qual as coisas passam e encontram um caminho de volta. É nesse corpo-falo, das ruas escuras, das mulheres fáceis, do gozo e do vazio. É nesse corpo-galáxia, que contempla tudo, em que tudo acontece. Tudo está no corpo e deve nele marcar sua existência. A fala da infância existe ao lado do exilado. O passado inexistente, pois naquele instante do sonho pueril, o espaço e o tempo são os presentes, mesmo que o corpo tenha mudado, pois tudo é uma grande representação. Deste modo, o corpo é importante porque é nele que as coisas acontecem. No corpo, toda experiência é a do presente, é a da representação, da resignificação.

Corpo que se pára de funcionar provoca  
um grave acontecimento na família:  
Sem ele não há José Ribamar Ferreira  
Não há Ferreira Gullar  
E muitas pequenas coisas acontecidas no planeta  
Estão esquecidas para sempre  
Corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato  
Atravessado de cheiros de galinheiro e rato  
Na quitando ninho

De rato  
Cocô de gato  
Sal azinhavre sapato  
Brilhantina anel barato  
(GULLAR, 2004, p.239-240)

O universo da representação do corpo marca ainda o sentimento de pertencimento. A identificação também está no corpo, na necessidade de encontrar um espaço de reconhecimento. O errante, deste modo, simboliza aquele que busca e se busca é porque não se encontra. Essa jornada é característica da negação. Nega-se não estar de acordo com o que se vive. Nega-se o lugar, o sentimento, a pertença. O estar onde não se reconhece marca esse “não-lugar” pós-moderno.

que é que eu buscava ali  
**caminhando** pelos trilhos  
à toa  
**saltando** dormentes  
**vadeando** pelo córrego  
raso de limo sapos garrafas  
cheias de lama canos  
onde moravam peixes-sabão  
andando  
**sem rumo** entre vagões rodas  
de trem eixos leprosos  
caixas de rolamento  
abandonadas cheias  
de terra ferrugem graxa  
capim coberto de óleo

Que me ensinava essas aulas  
de solidão  
entre coisas da natureza  
e do homem?

(GULLAR, 2004, p. 243, grifo nosso)

Muito embora muitos considerem o poeta como um solitário que se afasta do mundo para resgatar lugares considerados por nós “não-lugares”, Gullar caminha em sentido contrário. Da experiência para a invenção. Do olhar para a criação. Desse modo, o mundo é a grande narrativa que no corpo vai impregnando marcas distintas. A solidão, a companheira de toda alma angustiada, figura como mestra das experiências, das jornadas da individuação. Todo ser que busca sua totalidade e seu reconhecimento é amigo da solidão, conhece-a. Paz (1982) diz que o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato quem nós somos. Portanto, o poeta é um desvelador da alma humana. Conhece-a.

Assim, toda negação do presente é acompanhada de uma negação da identidade. Daí a errância do poeta que busca, caminha, anda por aí na necessidade de reconhecer algo que não se sabe bem o quê. Neste estado de espírito, o tempo parece diferente.

### **Quantas tardes numa tarde!**

[...]

E ver que a vida era muito  
Espalhada pelos campos  
Que aqueles bois e marrecos  
Existiam ali sem mim

[...]

E como era grande o mundo:  
Há horas que o trem corria  
Sem nunca chegar ao fim



De tanto céu tanta terra  
De tantos campos e serras  
Sem contar o Piauí

[...]

Muitos  
muitos dias há num dia só  
porque as coisas mesmas  
os compõem  
com sua carne (ou ferro  
que nome tenha essa  
matéria-tempo  
suja ou  
não)  
(GULLAR, 2004, p.248, grifo nosso)

Essa matéria-tempo de que fala o poeta retoma a experiência da duração bergsoniana, tal como Paz, citado por Brito (2006, p.8), comenta:

O conhecimento da realidade *pelos conceitos* fragmenta e deforma a realidade fluente; aproxima-se do objeto *ab extrínseco*, por meio de símbolos e de abstrações, mas lhe escapa a realidade profunda, concreta, verdadeira. (...) Por conseguinte, nenhuma língua pode exprimir essa realidade apanhada pela intuição, pois a palavra é o termo, o sinal do conceito, que mais é que uma expressão simbólica, extrínseca, mecânica, das coisas.

Bergson diferencia o tempo medido pelo relógio ou *tempo espacializado*, que se pode contar, do *tempo vivo* ou *durée*, sendo este o modo como a consciência apreende a duração de um acontecimento e assim faz a distinção entre espaço e duração e conclui que dessa forma, a duração só pode ser objeto de uma intuição metafísica. Para Bergson o tempo existe na consciência, enquanto que para santo Agostinho, o tempo existe no

espírito, porém para ambos o presente possui em si um passado recente e um futuro próximo; e a duração de um acontecimento se dá pelo modo como a consciência ou o espírito o apreendem.

Ainda nessa relação entre memória individual e coletiva, Halbwachs (1990) faz uma crítica contundente à noção de memória em Bergson. Como é possível manter uma memória pura quando a nossa é constantemente influenciada por outras memórias que nos impelem a crer, como vozes que ressoam e ocupam espaço em nossa própria memória. Quantos de nós não admitimos ser verdade um fato somente pelo fato de tê-lo ouvido de outrem? A memória individual não pode ser resgatada porque ela está diluída nas vozes que encontrou no caminho, as vozes dessa memória coletiva. Halbwachs, portanto, diz que existe uma memória mais abrangente – a coletiva – que incorpora as demais – individuais –, mas que estas produzem consideráveis mudanças na primeira, como em um movimento circular.

Portanto, a memória do poeta é a memória que o espaço o impeliu a lembrar, pois na ânsia de negar o presente, resultado de uma insatisfação com a coletividade, tenta recuperar as lembranças de um outro tempo, o Paraíso Perdido. Perdido justamente porque compreende que já não existe mais aquela cidade de São Luís da infância. Mesmo dentro de si, São Luís mudara, porque o poeta mudara. Existem outras vozes que fazem com que o rio tenha outra cor, outra textura, outro barulho. Vozes que transformam as viagens de trem em experiências novas a cada lembrar. E assim resume ao dizer que está na cidade, mas não como o homem que um dia lá morara, mas ele está na cidade, assim como a cidade está nele, na condição de quem lembra, de quem assume que aquele lugar daquele tempo não existe, apenas é recriado em sua imaginação, representando-o.

O homem está na cidade  
como uma coisa está em outra  
e a cidade está no homem  
que está em outra cidade

mas variadas são os modos  
como uma coisa  
está em outra coisa:

o homem, por exemplo, não está na cidade  
como uma árvore está  
em qualquer outra  
nem como uma árvore  
está em qualquer uma de suas folhas  
(mesmo rolando longe dela  
o homem não está na cidade  
como uma árvore está num livro  
quando um vento ali a folheia

a cidade está no homem  
mas não da mesma maneira  
que um pássaro está numa árvore  
não da mesma maneira que um pássaro  
(a imagem dele)  
está/va na água

e nem da mesma maneira  
que o susto do pássaro  
está no pássaro que eu escrevo

a cidade está no homem  
quase como a árvore voa  
no pássaro que a deixa  
cada coisa está em outra  
de sua própria maneira  
e de maneira distinta  
de como está em si mesma

a cidade não está no homem

do mesmo modo que em suas  
quitandas praças e ruas

*Buenos Aires, maio/outubro, 1975*

(GULLAR, 2004, p. 291, grifo do autor)

Este último fragmento de *Poema Sujo* recupera aquilo que temos tratado desde o início, o tempo tende a modificar as memórias. A imagem memorialística é uma imagem vazia (no sentido de que suas formas são imprecisas e produzem uma sensação de ausência de significado, uma angústia que nos faz crer na existência de algo, mesmo que não se saiba descrever esse algo – um objeto do desejo, o *objeto a* lacaniano) que, ao ser revisitada, ganha novas produções simbólicas, está ela prenhe de sentidos. Assim, a distância como elemento geográfico também insere sua contribuição na mutação do que é lembrado. A cidade não vive no poeta porque a cidade ali representada e por ele lembrada é uma cidade que reside na memória, ou seja, é uma imagem memorialística, portanto, carrega em si mesma a necessidade de atribuição de sentidos, sentidos esses que se determinam por meio daquele que lembra e das condições nas quais lembra – o exílio, a ditadura, a iminência da tortura. O espírito romântico lembra-se de sua amante de forma diferente daquele que compartilha da solidão. Assim, mais uma vez a experiência vem aí influenciar na memória, a voz da testemunha da cidade é tão ficcional quanto daquele que só a conhece pelas fotografias e livros de aventura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas últimas palavras gostaríamos de lembrá-los que falamos do exílio pela necessidade de falarmos de um sujeito que precisou sair. As circunstâncias exigiam que ele saísse. A ditadura militar massacrou todo desejo de ficar. Entretanto, essa necessidade de sair acordou a necessidade de falar sobre. Portanto, a voz que fala de sua experiência testemunha um espaço-tempo que necessita ser ouvido, pois narrar o sofrimento é uma terapia para que se possa continuar a viver.

A memória, nesse universo, assume papel principal. Narrar memórias não suscita apenas a necessidade de transmitir o conhecimento, mas também resgata a necessidade de se pensar as formas como essa história foi construída. A fidelidade da narração põe em xeque a tênue linha que separa – se é que separa – realidade e ficção sob aquilo que se denomina representação, em nosso caso, representação literária.

Por fim, em *Poema Sujo*, encontramos uma voz que marca seu lugar de fala ao cantar um tempo passado, insatisfeito com a distância, perdido nesse “não-lugar” que é Buenos Aires nos anos 1970. Refugiado no passado, o lirismo poético engaja-se em uma crítica à condição humana frente às guerras, ao massacre nas ditaduras, ao exílio, à sujeira que reside na crueldade do mundo. Como testemunho de um tempo algezo, narra a experiência do exílio a partir da metaforização do corpo. O corpo-mundo, o corpo-tempo, o corpo templo da memória.

### Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BRITO, Vera Maria Miranda Leão. *A personagem e o tempo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. Estruturalismo e crítica literária. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2.
- COSTA, Fabiana Ferreira da. Engajamento sartreano e *mimesis* na Literatura: pontos e contrapontos. *Investigações*, v. 20, Recife, 2007, p. 171-181. Disponível em: <[http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.20.N.1\\_2007\\_ARTIGOSWEB/FabianaFerreiraCosta\\_ENGAJAMENTO-SARTREANO-E-MIMESIS\\_Vol20-N1\\_Art09.pdf](http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.20.N.1_2007_ARTIGOSWEB/FabianaFerreiraCosta_ENGAJAMENTO-SARTREANO-E-MIMESIS_Vol20-N1_Art09.pdf)>. Acesso em: 3 jun. 2012.
- DENNIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1994.

FERNANDES, Fabrício Flores. *Sobre a escritura da dor*. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art\\_08.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_08.php)>. Acesso em: 3 jun. 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5.ed. São Paulo:: Edições Loyola, 1999.

FULY, Suzana Maria de Abreu Ruela. *Leitura do Poema Sujo de Ferreira Gullar*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GULLAR, Ferreira Gullar. *Toda poesia (1950-1999)*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MALARD, Leticia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

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

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005)>. Acesso em: 03 jun. 2012.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges; CARNEIRO, Gizele Cristiana. *Literatura engajada: realidade ou ilusão?* Disponível em: <<http://web03.unicentro.br/pet/pdf/artigo02.pdf>>. Acesso em: 03. Jun. 2012.

# NOTA SOBRE A EXPERIÊNCIA TEMPORAL HERMENÊUTICA DE PAUL RICOEUR EM *TEMPO E NARRATIVA* →

Fábio Galera →

## RESUMO

Este trabalho pretende refletir e articular alguns pontos relevantes do projeto hermenêutico de Paul Ricoeur, elaborado em *Tempo e Narrativa*. Paul Ricoeur compreende a articulação das duas instâncias temporais envolvidas no processo de leitura literária, a partir de sua obra *Tempo e Narrativa*: o tempo humano, presente no mundo do leitor, e o tempo configurado na estrutura narrativa. Resinificando a palavra *mimesis*, Ricoeur irá buscar a integração dos três níveis miméticos assumidos para a palavra: *mimesis I*, a referência do que precede a composição poética; *mimesis II*, a dimensão do que se pode chamar *mimesis-criação*; e *mimesis III*, que diz respeito à dimensão de atividade do leitor ou espectador, no processo de leitura e compreensão.

**Palavras-chave:** experiência do tempo; tempo na leitura; hermenêutica; Paul Ricoeur.

## ABSTRACT

This paper aims to reflect and articulate some relevant points Paul Ricoeur's hermeneutic project, which was formulated in *Time and Narrative*. Paul Ricoeur understands the articulation of the two temporal instances involved in the process of literary reading from his work *Time and Narrative*: human time that is in the world of the reader, and the time set in the narrative structure. Ricoeur reframes the word *mimesis* and he will seek to integrate the three *mimetics* levels assumed for the word: *mimesis I*, previous reference of the poetic composition; *mimesis II*, which is named *mimesis-creation*, and *mimesis III*, which is named the very activity of the reader or viewer in the process of reading and understanding.

**Palavras-chave:** experience of time, time reading, hermeneutics, Paul Ricoeur.

---

→ As reflexões que se seguem foram apresentadas no XV Encontro da ANPOF, Associação Nacional de Pós-graduação em Filosofia, de 2012.

→ Fábio Galera é licenciado em Letras (UNESA), graduando em Filosofia (UFRJ), especialista em Literatura Infanto-juvenil (UNESA) e em Educação Especial (UNIRIO), mestre em Ciência da Literatura (Poética - UFRJ), mestrando em Estética e Filosofia da Arte (UFF), doutorando em Ciência da Literatura (Poética - UFRJ) e professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Fundação Técnico-Educacional Souza Marques. E-mail: [fabiogalera@ufrj.br](mailto:fabiogalera@ufrj.br); [fabiogalera@ig.com.br](mailto:fabiogalera@ig.com.br).

Antes de mais nada, gostaria de assumir e anunciar previamente algumas limitações sobre minha exposição. Certamente, com o título *A experiência do tempo na leitura: uma interpretação da hermenêutica temporal de Paul Ricoeur*, não terei a pretensão de apresentar todos os desdobramentos que o tratamento desta temática exigiria. Ao longo dos três volumes abrigados pelo nome *Tempo e Narrativa*, da introdução às conclusões da obra, o autor percorre um itinerário que exigiria uma longa demora em suas paragens, devido à riqueza e à amplitude de reflexão que ali se encontram. Sendo assim, está modesta exposição não será capaz de abraçar toda a grandeza de suas questões.

Está previsto em nosso título que a experiência do tempo humano será compreendida a partir de uma perspectiva específica de realização: a *leitura*. Sendo assim, em função de uma economia própria a esta apresentação, e ainda em função de interesses pessoais, será necessário estabelecer alguns cortes significativos na totalidade dos desdobramentos da obra de Paul Ricoeur. Assim, o que pretendo destacar de *Tempo e Narrativa* deverá estar relacionado com a sua compreensão da dimensão humana do tempo no ato da leitura, entendendo a leitura como o dado fenomenológico fundamental da investigação. Com isso, ainda será ressaltada a evidente importância do modo como Ricoeur pensou a hermenêutica em sua obra.

Iniciando sua reflexão sobre o tempo pelas *Confissões* de Santo Agostinho, livro XI, Ricoeur pretende introduzir a sua tese de que uma tematização puramente fenomenológica do tempo sempre irá ocasionar novas aporias. Sua defesa indica a impossibilidade de apreensão reflexiva do tempo. Segundo as palavras de Ricoeur, a chave de suas reflexões está situada na tese do *caráter aporético da reflexão sobre o tempo*<sup>1</sup>. Ele afirma que

---

<sup>1</sup> RICOEUR, 2012a, p. 15.



“não há em Agostinho nenhuma fenomenologia pura do tempo. E talvez nunca venha a haver depois dele”<sup>2</sup>.

Colocando aparte as questões que poderiam ser levantadas diante desta certeza deveras *audaciosa*, adjetivo que o próprio autor atribui à sua assertiva, esta será a tese central e permanente que percorrerá todos os seus subsequentes desdobramentos: “a especulação sobre o tempo é uma ruminação inconclusa cuja única réplica é a atividade narrativa. Não que esta resolva por suplência as aporias. Se as resolve, é num sentido poético e não teórico do termo.”<sup>3</sup>. Ricoeur completa sua explicação dizendo que a narrativa, ao responder à aporia especulativa do tempo, é capaz de *esclarecer* a aporia, “mas não de resolvê-la teoricamente.”<sup>4</sup>.

Ricoeur assume a tarefa de pensar a conhecida passagem de Agostinho, presente no capítulo XIV, de onde serão geradas todas as aporias relativas à teorização do tempo: “Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”<sup>5</sup>. Esta questão envolve a dificuldade de pensar o ser do tempo, o não ser do tempo e ainda a medida do tempo.

Após esse momento inicial da obra *Tempo e Narrativa*, onde identifica uma série de aporias no pensamento agostiniano sobre o tempo, depois de analisar e apresentar sua releitura da Poética de Aristóteles, passando por suas análises que investigaram a possível relação entre a história e a narrativa de ficção, e ainda depois de pensar o modo específico de realização do tempo na narrativa, já em seu terceiro volume, Ricoeur retorna à questão aporética do tempo. Só que agora, Ricoeur irá partir da

---

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p. 16.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p. 17.

reflexão de outros grandes pensadores de nossa tradição, que buscaram tratar deste fenômeno, o tempo. Ele dedica a primeira seção da obra para realizar um minucioso estudo sobre o tempo a partir de Aristóteles, Husserl, Kant e Heidegger. A finalidade de tal retomada pretende tornar indubitável o caráter aporético do tempo, em cada um dos pensadores.

Desta forma, o autor demonstra que não será possível tratar da questão do tempo sem incorrer sempre novamente, em cada um dos casos, a novas e mais complexas aporias. Diante disso, pode-se afirmar que a solução encontrada para resolver o problema das aporias do tempo será a narrativa. Esta pressuposição está exposta no início de sua obra, quando afirma que o “mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal”<sup>6</sup>. Aí teremos a circularidade entre tempo e narrativa. Conforme Ricoeur, “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal.”<sup>7</sup>.

De modo geral, podemos identificar na obra *Tempo e Narrativa* dois problemas centrais a serem solucionados. Sob seu âmbito, poderão ser tratadas todas as outras questões que se tornam objeto de preocupação de Ricoeur. O primeiro problema diz respeito à circularidade existente entre o *tempo* e a *narrativa*, ou seja, sua preocupação recairá sobre o modo como será realizada a mediação ou ligação que irá nos proporcionar refletir sobre o tempo a partir da narrativa, e ainda refletir sobre a narrativa a partir da produção do tempo, tornando este visível. Este problema terá como elemento mediador a *dinâmica da composição da intriga*<sup>8</sup>, reinterpretada a partir de Aristóteles. Ricoeur elabora uma releitura dos conceitos centrais da

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 9.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid., p. 95.

Poética de Aristóteles para promover a circularidade entre o tempo e a narrativa.

O segundo problema diz respeito à circularidade entre as três dimensões da *mimesis* propostas por Ricoeur. Na verdade, ambos os problemas se encontram entrelaçados de tal modo que a solução do segundo (o encadeamento das três *mimesis*) irá corresponder à solução do primeiro (a circularidade entre tempo e narrativa). Conforme Ricoeur, toda a sua estratégia gira em torno da subordinação do segundo problema ao primeiro: “É construindo a relação entre os três modos miméticos que constituo a mediação entre tempo e narrativa.”<sup>9</sup>. Dito de outra forma, conforme o próprio autor, “o argumento do livro consiste em construir a mediação entre tempo e narrativa demonstrando o papel mediador da composição da intriga no processo mimético.”<sup>10</sup>.

Para esclarecer o ponto exato que me interessa compreender nesta pesquisa sobre *o fenômeno do tempo na leitura*, é preciso deixar bem clara a localização a ser observada diante de sua circularidade. O sentido da busca que move a investigação pode ser explicitado pela necessidade de compreender a *integração das três dimensões da mimesis*, propostas por Ricoeur. Conforme Ricoeur, pode-se indicar a realização do tempo em três planos: o plano em que o tempo está em seu estado *prefigurado*, correspondente à *mimesis I*; o plano do tempo *configurado*, que corresponde à *mimesis II*; e o plano da *refiguração*, que se torna claro pela *mimesis III*.

Considerados esses três planos, podemos ainda indicar dois pontos essenciais de ligação entre os planos de realização temporal mencionados, que irão reunir os três tempos, as três *mimesis*: um ponto em que o tempo passa do plano *prefigurado* para o plano *configurado*, o que pode ser

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

demonstrado pela integração entre as dimensões de *mimesis I* e *mimesis II*; e o ponto em que o tempo passa, por sua vez, de seu plano já *configurado* para o plano *refigurado*, demonstrado pela integração entre as dimensões de *mimesis II* e *mimesis III*. Esses dois pontos de interseção incorporam as três fases ou estágios da *mimesis*. É justamente a integração desses três momentos miméticos que Ricoeur chama *círculo da mimesis*.

Na verdade, a releitura e tripartição do conceito de *mimesis*, formalizado agora em *mimesis I, II e III*, como o próprio Ricoeur afirma, é uma *brincadeira séria*. Entendo que a nomenclatura deve ser assumida como *brincadeira*, porque essa inovação nos remete ao fato de a palavra em seu contexto não conceder a possibilidade interpretativa para tal divisão – o que poderia ser encarado por nós hoje como uma invenção anacrônica. Por outro lado, essa tripartição deve ser encarada como uma reformulação séria, pois a atenção daqueles que pensaram a *mimesis* só se dirigiu para a sua dimensão linguística, ao longo da história da recepção do termo. Isto significa que a tripartição deve ser tornada como um tema digno de reflexão, porque justamente sua recepção até aqui só fez enclausurar a dinâmica da *mimesis práxeos*. É exatamente para o resgate da dinâmica tensional entre *texto* e *mundo* (ou poderíamos dizer também *texto* e *vida*) que os empenhos de Ricoeur são dirigidos. Sua reflexão tende para uma reinterpretação dessa possível falta para com a *mimesis*.

Dito isto, torna-se claro agora o ponto específico do círculo mimético que interessa ser iluminado pela investigação: o local do círculo que pretendo tratar é o ponto de contato entre a *mimesis II* e a *mimesis III*, a interseção que corta e liga os dois tempos em questão (o tempo configurado pelo autor na obra e o tempo refigurado pelo leitor, incorporado à práxis). Esse ponto é realizado exatamente no ato da leitura. O leitor será o operador fundamental desse ponto de contato.

Neste sentido, a dificuldade a ser enfrentada para que o círculo seja realizado diz respeito à necessidade de fazer convergir o *tempo da ficção* e o *tempo da história*. Assim, é preciso entender o fenômeno da *experiência do tempo na leitura* como uma integração das duas produções temporais: o *tempo engendrado na dimensão histórica* e o *tempo engendrado na dimensão narrativa*.

Um outro passo importante para se pensar a ligação entre tais tempos, conforme Ricoeur, refere-se à indagação sobre o aspecto da realidade presente na ficção. Acredito que este seja o passo essencial para a realização do cruzamento temporal. Assim como Ricoeur havia pensado longamente sobre o traço que confere ao discurso histórico seu estatuto de verdade, ou o que faz com que o discurso histórico apareça *como passado real*<sup>11</sup>, deve-se pensar agora esse mesmo traço de realidade pela ótica da ficção. Dito por outras palavras: se anteriormente foi colocado em questão o modo como o passado real se faz presente no discurso histórico, agora, a contrapartida nos obriga a pensar para aonde o discurso ficcional nos envia. Ricoeur desqualifica rapidamente a possibilidade de pensar em seu contrário, a *irrealidade da ficção*, posto que tal atitude nos faria sucumbir ante a total dissimetria existente entre a perspectiva própria de cada uma das abordagens (real versus irreal). O caso agora é, pois, pensar a relação entre o *mundo do texto* e o *mundo do leitor*. Esse será um grande passo.

A partir deste contexto, sob a guarda do tema aqui em questão (*a experiência do tempo na leitura*), pretendo ressaltar um dos pilares fundamentais que irá proporcionar, segundo Ricoeur, a recuperação da experiência humana do tempo em seu círculo hermenêutico: o conceito de *aplicação*, herdado de nossa tradição hermenêutica e recuperado por Gadamer. Esse componente essencial à hermenêutica durante o pietismo, movimento de renovação da fé cristã do século XVII, a *aplicação (subtilitas applicandi)*, associada à *compreensão (subtilitas intelligendi)* e à *interpretação (subtilitas*

---

<sup>11</sup> Id., 2012c, p. 267.

*explicandi*), irá transformar o tempo universal em tempo humano, através da mediação da leitura. A partir dessa retomada de Gadamer, associando a *compreensão*, a *interpretação* e, sobretudo, a *aplicação*, Ricoeur irá fundamentar a integração de *mimesis II* e *mimesis III*.

Cabe apenas lembrar que o conceito de *aplicação* está naturalmente associado ao ato da leitura, pois, segundo Ricoeur, a aplicação será efetuada através da atividade da leitura: “é somente pela mediação da *leitura* que a obra literária obtém a significância completa [...]”<sup>12</sup>. Porém, conforme o próprio autor assume, as questões relacionadas à *aplicação* ou *apropriação*, conforme afirma ter tratado em outra obra, não é uma tarefa simples. Em todo caso, para o tratamento de suas reflexões, deve-se pensar a aplicação segundo a realização efetiva da leitura.

É certo que não será tarefa fácil pensar a problemática da hermenêutica como *aplicação*. No entanto, para empreender qualquer tentativa de realizar tal tarefa, devemos tomar como pressuposto o que Gadamer afirma sobre a relação entre a compreensão e a aplicação: “na compreensão, sempre ocorre algo como uma aplicação do texto a ser compreendido à situação atual do intérprete.”<sup>13</sup>. Conforme Gadamer,

O intérprete [em nosso caso o leitor] que se confronta com uma tradição procura aplicá-la a si mesmo. Mas isso tampouco significa que, para ele, o texto transmitido seja dado e compreendido como algo de universal e que só assim poderia ser empregado posteriormente numa aplicação particular. Ao contrário, o intérprete não quer apenas compreender esse universal, o texto, isto é, compreender o que diz a tradição e o que constitui o sentido e o significado do texto. Mas para compreender isso ele não pode ignorar a si mesmo e a situação hermenêutica concreta na qual

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 269.

<sup>13</sup> GADAMER, 2011, pp. 406-407.

se encontra. Se quiser compreender, deve relacionar o texto com essa situação.<sup>14</sup>

A partir dessa citação de Gadamer, é possível retornar à fala de Ricoeur no ponto em que ele diz que “o que é interpretado num texto é a proposição de um mundo que eu poderia habitar e no qual poderia projetar as capacidades que me são mais próprias.”<sup>15</sup>. Isto que é dito nos faz pensar que o conceito de aplicação associado à sua hermenêutica deve promover uma confrontação, entendida como síntese, daquilo que se interpreta num dado texto (um mundo), com a minha capacidade de apropriar esse mundo à situação real.

Em *A Metáfora Viva*, Ricoeur já havia abordado a problemática existente na relação entre o real e a linguagem ao tratar de sua dimensão metafórica sob a ótica da referência linguística e extralinguística. Nessa obra, o autor havia projetado a necessidade de libertar o texto literário de seu enclausuramento linguístico. Pensando a necessidade de propor um outro modo de referenciação da linguagem metafórica, que escapasse à compreensão da auto-referência ou da impossibilidade total da referência metafórica, Ricoeur reinterpreta diversos teóricos da área da linguística e da crítica literária. Após refletir sobre a *função poética da linguagem* e sua *referência duplicada*, uma das seis *funções da linguagem*, criadas pelo linguísta russo Roman Jakobson (1896-1982), Ricoeur sentencia a ruína da referência metafórica: “Não é a referência duplicada que a corrente dominante da crítica literária, tanto norte-americana como europeia, considera, mas radicalmente a ruína da referência [...]”<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 426.

<sup>15</sup> RICOEUR, 2012a, p. 138.

<sup>16</sup> Id., 2000, p. 343.

Ainda em *A Metáfora Viva*, ao reinterpretar Northrop Frey e sua concepção de *referência poética hipotética*, Ricoeur já havia dado o primeiro passo para a *aplicação* hermenêutica que seria tratada em *Tempo e Narrativa*,

O poema, diz ele [Frey], não é nem verdadeiro nem falso, mas hipotético. Mas “a hipótese poética” não é a hipótese matemática; é a proposição de um mundo de modo imaginativo, fictício. Assim, a suspensão da referência real é a condição de acesso à referência num modo virtual.<sup>17</sup>

Imediatamente após essa fala, ainda no mesmo parágrafo, Ricoeur lança as questões fundamentais que serão tratadas em *Tempo e Narrativa* com maior demora:

Mas o que é uma vida virtual? Pode existir uma vida virtual sem um mundo virtual no qual seria possível habitar? Não é função da poesia fazer nascer outro mundo – um mundo outro que corresponda a outras possibilidades de existir, a possibilidades que sejam os nossos mais próprios possíveis?<sup>18</sup>

Desta forma, em *A Metáfora Viva*, Ricoeur opera a abertura do texto literário, libertando-o de seu fechamento imposto pelo estudo das estruturas imanentes ao texto. Apesar disso ainda faltava dar mais alguns passos para trazer a aplicação para a cena mimética, conforme sua avaliação em *Tempo e Narrativa*:

Dissemos, naquela oportunidade, que o *mundo* do texto marcava a *abertura* do texto para seu “fora”, para seu “outro”, na medida em que o mundo do texto constitui com relação à estrutura “interna” do texto uma intenção absolutamente original. Mas deve-se

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 350.

<sup>18</sup> Ibid.,



reconhecer que, isolado da leitura, o mundo do texto permanece uma transcendência na imanência. Seu estatuto ontológico permanece em suspenso: em excesso relativamente à estrutura, em expectativa de leitura. É somente *na* leitura que o dinamismo de configuração termina seu percurso. E é *para além* da leitura, na ação efetiva, instruída pelas obras consagradas, que a configuração do texto se transmuta em refiguração.<sup>19</sup>

Para concluir esta breve apresentação, posso me perguntar qual será, pois, o vínculo de toda essa explanação com a questão da hermenêutica, particularmente uma hermenêutica que qualificamos em nosso título como *temporal*?

O que chamei de *hermenêutica temporal* pretende traduzir o fenômeno particular de interpretação proposto por Ricoeur nos três volumes da obra *Tempo e Narrativa*, onde anuncia a capital importância exercida pelo leitor no processo interpretativo, entendido como o agente operador fundamental da leitura. Este processo hermenêutico irá considerar a inserção do leitor na dinâmica circular da tripla *mimesis*, o que fará dele a hora e o lugar da *refiguração* do tempo, transformando o tempo ficcional, configurado na obra, em tempo humano. Conforme o próprio autor sugere, a hermenêutica empregada em tal sentido deve tornar vivo o conjunto das operações envolvidas na produção das obras narrativas. Assim, “é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir.”<sup>20</sup>

Parece que sua maior inquietação é religar as três instâncias (autor-obra-leitor) que foram separadas e tornadas incomunicáveis logo após a

---

<sup>19</sup> Id., 2012c, pp. 269-270.

<sup>20</sup> Id., 2012a, p. 94-95.

hermenêutica romântica. Isso parece ficar evidente em sua fala ao defender a atividade de *refiguração* temporal/narrativa da obra literária:

O postulado subjacente a esse reconhecimento da função de refiguração da obra poética em geral é o de uma hermenêutica que visa menos restituir a intenção do autor por trás do texto do que explicitar o movimento mediante o qual um texto abre um mundo de certa forma adiante de si mesmo.<sup>21</sup>

Assim, se quisermos assumir a real tarefa de uma hermenêutica literária, que se contraponha às práticas da semiótica ou das ciências do texto, devemos estar cientes de que tal hermenêutica, segundo Ricoeur, “preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores.”<sup>22</sup>.

### Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores)

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 8. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2008.

BATISTA, Gustavo Silvano. O problema fundamental da hermenêutica filosófica: compreensão, interpretação e aplicação na articulação entre hermenêutica e filosofia prática. In: *Hermenêutica e práxis em Gadamer*. Puc-Rio. 2007. (Dissertação de mestrado)

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. A reconquista do problema fundamental da hermenêutica. In: *Verdade e método I: Traços fundamentais de uma*

---

<sup>21</sup> Ibid., p.138.

<sup>22</sup> Ibid., p. 95.

hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica clássica e hermenêutica filosófica*. In: *Verdade e método II: Complementos e índice*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002.

HENRIQUES, Fernanda. *A concepção da linguagem na fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur*. (Comunicação apresentada no I Congresso Internacional da AFFEN, Covilã, 2002.) Disponível no endereço: <<http://www.filosofia.uevora.pt/fhenriques/linguagem.pdf>>. Acesso em: 18 de setembro de 2012.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Volume 1. Tradução Claudia Berliner. Revisão da tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. 1ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Volume 2. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Revisão de Claudia Berliner. 1ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Volume 3. Tradução Claudia Berliner. Revisão da tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. 1ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012c.

/galeria

# MARCELA PACHECO

[http://www.flickr.com/photos/\\_marcelapacheco](http://www.flickr.com/photos/_marcelapacheco)

